
THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878

Quatrième Année. N° 1 Janvier 1898.

LA TRIBUNE DE S.T GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

SCHOLA CANTORUM

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes



Comité de la Société :

M. ALEXANDRE GUILMANT
Président

M. LE PRINCE DE POLIGNAC, M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
M. F. DE LA TOMBELLE, M. ANDRÉ PIRRO
MM. G. DE BOISJOSLIN ET CH. BORDES
Secrétaires

Collaborateurs du journal :

RR. PP. D. POTHIER, D. MOCQUEREAU, D. ANDOYER, D. BOURIGAUD, D. PARISOT, R. P. LHOUMEAU, M. l'abbé CARTAUD, M. l'abbé PERRUCHOT, M. l'abbé VELLUZ, M. l'abbé VIGOUREL, MM. PIERRE AUBRY, C. BELLAIGUE, C. BENOIT, BOURGAULT-DUCOUDRAY, G. DE BOISJOSLIN, CH. BORDES, A. GASTOUÉ, F. DE MÉNIL, J. COMBARIEU, MICHEL BRENET, P. CRESSANT, H. EXPERT, A. GUILMANT, A. HALLAYS, A. ERNST, V. D'INDY, A. JULLIEN, P. LALO, F. PEDRELL, A. PIRRO, G. SERVIÈRES, G. TEBALDINI, J. TIERSOT, DE SAINT-AUBAN, A. WOTQUENNE



BUREAUX
15, rue Stanislas, Paris

Quatrième Année | N° 1 | Janvier 1898

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS (Bulletin et encartage de musique)	BUREAUX	ABONNEMENTS (Bulletin et encartage de musique)
Étranger (Union postale). . 11 fr.	*15, Rue Stanislàs, 15* PARIS	France et Colonies. . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

L'ÉCOLE DE JOSQUIN DES PRÉS[1]

III

Mouton, Willaert et l'École vénitienne

(SUITE)



L'Italie, qui, dans le grand mouvement musical du seizième siècle, semble être venue la dernière, ainsi que l'observe très exactement M. H. Lavoix dans son *Histoire de la Musique*, attendait sans doute pour prendre son rang qu'un maître flamand se fût mis à sa tête. Il fallait, pour qu'elle puisse prendre son essor, qu'un de nos admirables compositeurs du nord de la France lui ait ouvert les portes, ait guidé ses premiers pas dans la carrière.

Ce maître fut Adrien Willaert, qui fonda la belle école vénitienne, laissant

1. Voir les numéros d'août, septembre, octobre et novembre 1897.

après lui les brillants élèves qui s'appelèrent Cyprien de Rore, Alfonso della Viola, Costanzio Porta, Zarlino, à qui l'on doit le premier traité d'harmonie, Gastoldi, Orazzo Vecchi, dont les madrigaux sont encore actuellement considérés comme des chefs-d'œuvre. L'école vénitienne, la première au point de vue chronologique, la première aussi à celui du mérite, est une grande période de l'art. Elle demeurera une des plus belles entre toutes ces assemblées d'artistes qui devaient alors porter le renom de l'Italie si haut que des poètes, d'accord en cela avec les historiens mal documentés, mettaient les peuples de la grande péninsule au-dessus de toutes les nations, confondant en une même définition ce qui n'était qu'une partie de la musique, et non la musique tout entière : car la musique est l'expression d'un art plus sublime encore, car c'est vouloir la restreindre, c'est s'attacher à diminuer son rôle, que de la définir l'expression d'une seule voix qui chante : c'est par les mille sons de sa polyphonie que, tel un hymne triomphal, les admirables voix de ces mélodies indépendantes prenant leur véritable accent dans la multitude de ses accords formés de mille rythmes divers.

C'est, ainsi que nous l'avons dit plus haut, en accouplant la chanson populaire à la mélodie grégorienne, qu'elle a créé le premier *déchant,* c'est en multipliant ses admirables contre-chants qu'elle est arrivé à conserver son allure indépendante et fière que l'âme humaine ne comprend pas toujours, parce qu'il lui faut une initiation sérieuse pour lui permettre de s'approcher du sanctuaire où le dieu resplendit dans la gloire immense de ses innombrables rayons.

*
* *

Adrien Willaert, qui fut le chef de la belle école vénitienne, naquit vers 1480, à Bruges fort probablement : le lieu et la date de sa naissance ont été plusieurs fois contestés.

Zarlino, un de ses plus brillants élèves, a écrit, d'après les renseignements donnés par le maître lui-même, que Willaert avait vu le jour à Bruges. C'est à tort donc, croyons-nous, que le baron de Reiffenberg, savant historiographe musical belge, lui a, dans sa *Lettre à M. Fétis, directeur du Conservatoire de Bruxelles, sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique,* attribué pour lieu de naissance le village de Rosselaëre ou Roulers, petite localité de la banlieue de Courtray ; peut-être le baron de Reiffenberg s'est-il appuyé sur l'assertion de Jacques de Meyere ou Meyer, un des contemporains de Willaert[1]. Mais nous ignorons quelles relations particulières Jacques de Meyere avait pu avoir avec Willaert, et comment il avait pu être renseigné sur des circonstances desquelles on ne s'occupait guère à cette époque; tandis que Zarlino, élève de Willaert, nous apprend que le grand musicien, à la fin de sa vie, se rendit deux fois à Bruges, sa ville natale, faisant courageusement le pénible voyage d'Italie en Belgique, pour aller rendre visite à sa famille et à d'anciens amis qu'il n'avait pas oubliés. Ensuite, plusieurs documents authentiques, parmi lesquels nous devons men-

1. Meyere a commis d'autres erreurs, ainsi qu'on le verra plus loin.

tionner les sept testaments qu'il fit dans le courant des dix dernières années de sa vie, semblent prouver clairement que c'est à Bruges qu'il était né. On a contesté quelquefois l'autorité de Zarlino, car il semble s'être évidemment trompé en marquant comme date de la naissance de Willaert l'année 1490. On a certaines raisons de croire, ainsi que le fait observer M. Caffi dans la *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di San Marco di Venezia,* que c'est en l'année 1480 que Willaert vint au monde. L'erreur provient peut-être d'une faute typographique, et combien d'historiens n'ont-ils que de pareilles vétilles à se reprocher? Du reste, comme nous l'avons mainte et mainte fois observé dans le courant de ces études, rien n'est moins clair que certaines circonstances de la vie privée, circonstances auxquelles nous attachons du prix aujourd'hui et qui, à cette époque, paraissaient insignifiantes. Quand le nom d'un artiste devait rester immortel, était-il si nécessaire de savoir exactement le moment où l'homme avait commencé à vivre?

Combien de fois aussi l'orthographe de son nom n'a-t-elle pas été altérée, comme celle de son illustre devancier Josquin? D'après Fétis, on l'appela Vuigliard, Wilaert, Wigliart, Wigliard, Willaerth, Wigliar, et plus simplement encore Adrien, en italien Adriano, ce qui fait que certains écrivains transmontains l'ont revendiqué comme un fils de la Péninsule italique.

Adrien Willaert fit d'excellentes études à Bruges, puis il fut envoyé à Paris pour y suivre, à l'Université, les cours de droit, car ses parents le destinaient à la carrière juridique. Mais dans l'âme du jeune homme la muse divine déjà chantait, et Adrien Willaert abandonna sans regret les arides études dans lesquelles Cujas devait plus tard s'illustrer, et se livra entièrement à son penchant pour la musique. Ce fut à Paris qu'il rencontra Jean Mouton, qui fut son maître et sous la direction duquel il s'initia aux principes de l'harmonie et du contrepoint. On a prétendu à tort que Willaert était élève de Josquin; ce qui fait croire que Mouton fut le maître de Willaert, c'est que Mouton, musicien de Louis XII et de François Ier, résidait à Paris à l'époque où le jeune Adrien commençait son droit, tandis que Josquin était en Italie.

Rien n'empêche, d'ailleurs, de supposer qu'à son arrivée à Rome en 1516, Adrien Willaert n'eût rencontré l'excellent musicien flamand et n'ait reçu de lui quelques conseils.

Cela concilierait les deux opinions différentes qui le font élève, l'une de Mouton, l'autre de Josquin. Gerber est des premiers, et nous avons tout lieu de croire que cet historien sincère s'était appuyé sur des documents indiscutables pour l'affirmer.

Ce fut en 1516, après avoir passé quelques années à Bruges, que Willaert arriva à Rome. Il avait déjà écrit un certain nombre de motets et de morceaux religieux, et leur exécution dans les maîtrises flamandes lui avait assigné un rang honorable parmi les compositeurs de son époque. C'est à ce moment que se place l'histoire de son motet *Verbum bonum et suave,* applaudi parce qu'on le croyait de Josquin, et que les musiciens de la chapelle pontificale ne voulurent plus chanter quand ils en connurent le véritable auteur. Nous avons donné le récit exact dans notre étude sur Josquin des Prés.

Il est vrai que Willaert devait prendre bientôt une revanche éclatante en se plaçant à la tête d'une des principales écoles italiennes.

Est-ce la mauvaise volonté qu'il rencontra chez les chantres de la chapelle pontificale qui l'empêcha de trouver à Rome l'emploi qu'il cherchait? Est-ce plutôt encore parce qu'il n'était pas entré dans les ordres, qu'il rencontra des difficultés de toutes sortes, dans la capitale du monde religieux, où presque tous les musiciens, compositeurs ou chantres, étaient prêtres ou chanoines?

Toujours est-il que Willaert ne fit pas un long séjour dans la ville éternelle.

Patrizzi, qui fut un philosophe instruit, dans la dédicace de son livre *Della poetica deca istoriale deca disputata*[1], nous apprend que Willaert demeura quelque temps à Ferrare avant de se rendre en Hongrie, où il entra au service du roi Louis II, en qualité de maître de chapelle, ainsi que l'attestent Printz dans son *Histoire de la Musique*[2], et Meyer, *Flandricarum rerum Decas de origine antiquitate, nobilitate ac genealogia Comitum Flandriæ*[3]. Il est bon d'observer que Meyer commet une erreur en disant que Willaert était encore au service de ce prince en 1531 lorsque parut son ouvrage. Louis II, roi de Hongrie et de Bohême, fils de Ladislas VI, né en 1506, succéda à son père à l'âge de dix ans, sous la tutelle des grands, qui ne lui laissèrent que le titre de roi. Ce prince fut tué en 1526, à l'âge de vingt ans, à la bataille de Mohatz livrée contre les troupes de Soliman II.

Peut-être que Willaert occupa la même situation auprès de Ferdinand Ier d'Autriche qui lui succéda. Mais il est plus sage de croire que, les malheurs qui frappèrent à cette époque le royaume de Bohême et de Hongrie ayant jeté le trouble dans les institutions de l'empire, la chapelle royale fut réformée, et qu'alors Willaert se rendit à Venise, où, le 12 décembre 1527, la place de maître de la chapelle ducale de Saint-Marc lui fut donnée par décret signé du doge Andrea Gritti.

Dans les pages qui vont suivre, nous étudierons la situation que cette fonction donna à Adrien Willaert, et comment, sous sa haute direction, une école musicale se fonda à Venise, qui fut la plus illustre des écoles italiennes.

F. DE MÉNIL.

(A suivre.)



LE ROLE DU CHANT LITURGIQUE

ET SA PLACE DANS LA CIVILISATION GÉNÉRALE DU MOYEN AGE

Conférence du 23 décembre 1897

Mesdames, Messieurs,

On peut, semble-t-il, considérer la musique à un triple point de vue :
La musique populaire, — la musique artistique, — la musique spéculative.

1. Ferrare, 1586, in-4°.
2. Dresde, 1690, in-4°.
3. Bruges, 1531, in-4°.

Ces termes ont besoin d'être précisés.

La musique populaire est le chant qui monte spontanément du cœur sur les lèvres de l'homme pour exprimer les sentiments les plus simples, comme la tristesse et la joie, ou d'autres sentiments plus complexes, la religion, l'héroïsme et l'amour. Aussi bien, le chant populaire est-il éternel et sa destinée liée à celle de l'homme lui-même : dans nos provinces les plus reculées, sur les grèves de Bretagne ou sous le chaud soleil de Provence, l'homme chante, et ces chansons de terroir, tantôt robustes et joyeuses, tantôt plaintives, ces chansons à caractères variables selon les climats, sont une matière féconde à la curiosité du musicologue.

La musique artistique est, au contraire, Mesdames, un art de convention; c'est elle qui fait le succès du compositeur favori ou du ténor à la mode; elle emprunte, pour plaire, tous les artifices de la technique et de l'art, et c'est pourquoi la musique purement artistique est soumise à toutes les variations du goût : telle mélodie qui faisait pâmer d'aise nos aïeules nous semble aujourd'hui d'un autre âge, telle mélodie qui charme l'heure présente sera vieillie demain.

Par cette expression de musique spéculative, il faut entendre la musique considérée non plus comme une œuvre d'art, mais comme un objet de science, et cette science est multiple; elle comprend :

1° La technique musicale, c'est-à-dire l'ensemble des règles théoriques qui président à la composition musicale, le solfège, l'harmonie, le contrepoint, etc.;

2° L'histoire de la musique, c'est-à-dire l'histoire du développement de la musique à travers les siècles et de ses transformations successives;

3° L'esthétique musicale enfin, c'est-à-dire la philosophie de la musique : le sentiment du beau et la notion de l'idée musicale; mais la philosophie de la musique s'est livrée au moyen âge à une véritable débauche de systèmes et de théories, elle a recherché les propriétés des tons et des nombres, elle a voulu percer le mystère des sensations que fait éprouver la musique et le mystère plus grand encore de l'origine même de cet art.

Or, de ces trois points de vue sous lesquels on peut envisager la musique, le moyen âge n'en a connu réellement que deux : le premier et le dernier, la musique populaire, attestée par le chant grégorien, dans la liturgie et en dehors de la liturgie, et la musique scientifique, sur laquelle nous éclairent les traités des théoriciens. Le second point de vue, l'art musical comme art, lui a échappé.

Nous allons donc examiner ensemble :

I. Le rôle que le chant grégorien, qui est la plus parfaite expression de l'art populaire, a tenu dans la vie du moyen âge.

II. La place que la science musicale a occupée dans la civilisation générale du même temps et les théories qui en sont issues.

I

Dans notre première partie, nous passerons successivement en revue le chant grégorien :

1° A l'église;
2° Au théâtre;
3° Dans la vie publique et dans la vie privée.

1° *Le plain-chant à l'église.*

Le moyen âge a été pour le chant liturgique une époque de production féconde. Jusqu'au quinzième siècle, nos pieux artistes se sont efforcés de mettre sur les lèvres des hommes une mélodie vraiment divine et, pour donner des ailes à la prière, pour la faire monter jusqu'aux voûtes des cathédrales et de là jusqu'à Dieu, ils ont perpétué la tradition grégorienne.

On n'a pas fait encore, et je ne crois que de longtemps on fasse une histoire vraiment scientifique du plain-chant; vous n'attendez pas, non plus, que je trace, ce soir, devant vous, l'histoire musicale de la messe; mais permettez-moi d'affirmer qu'au moyen âge, la partie chantée de l'office était plus développée qu'elle ne l'est aujourd'hui. Je n'en veux qu'un exemple : nous voyons par les très anciens manuscrits qu'au chant de l'offertoire on ajoutait un, deux ou trois versets, parfois même la psalmodie d'un psaume tout entier.

Vous savez que les chants liturgiques se rapportent, soit à la messe, soit aux heures canoniales.
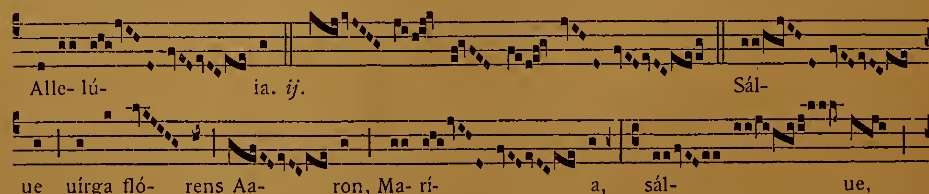
Les mélodies chantées à la messe étaient, alors comme aujourd'hui, divisées en Commun et en Propre.

Les chants communs de la messe, c'est-à-dire le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, la Préface, le *Sanctus* et l'*Agnus*, étaient ainsi nommés parce qu'on les employait communément et que le texte liturgique restait invariablement le même : seulement le chant variait selon le degré et l'importance de la fête.
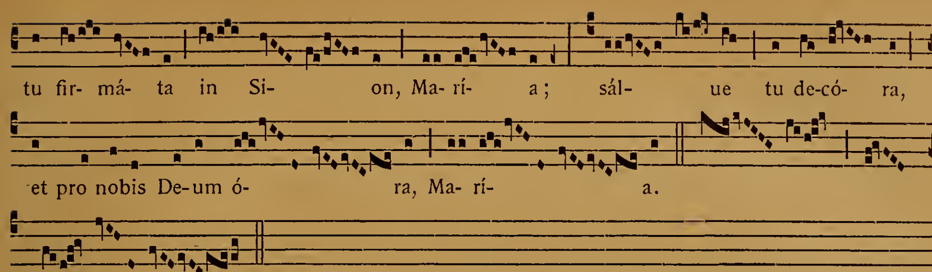
Les chants du Propre sont les Introïts, les Graduels, les Alléluias, les Traits, les Offertoires et les Communions : ils ont été écrits sur des textes appropriés à chacun des dimanches et à chacune des fêtes de l'année.

Les Heures canoniales, chacun le sait, sont Prime, Tierce, Sexte, None, Vêpres, Complies, Matines et Laudes, et les chants de ces offices sont les Répons, les Invitatoires, les Antiennes, les Hymnes, les Psaumes et les Cantiques.

La liturgie actuelle a conservé le plus grand nombre des pièces que le moyen âge chantait au Commun et au Propre, et pour vous permettre, Mesdames et Messieurs, de savourer les archaïques mélodies grégoriennes, vieilles de plus de dix siècles, la *Schola Cantorum* exécutera l'alléluia[1] *Salue Virgo florens*, en l'honneur de la très sainte Vierge.



1. Cet alléluia a été emprunté par Dom Mocquereau à un manuscrit du treizième siècle provenant de Trêves, actuellement à la bibliothèque de Solesmes. Nous l'avons choisi de préférence à tout autre, vu son caractère inédit et ses particularités musicales. Il a été exécuté pour la première fois à la Conférence du 10 décembre 1897 donnée par le R. P. Dom Mocquereau, à l'Institut Catholique. (Note de la Rédaction.)



Pourtant, il est des mélodies extraliturgiques que les gens du moyen âge aimaient par-dessus tout, que la faveur populaire avait même introduites comme de force dans l'église et qui méritent d'autant mieux de nous fixer quelque temps que la liturgie contemporaine ne les a pas conservées. Je veux parler :

a) des proses,

b) des tropes,

c) des épîtres farcies.

a) Encore aujourd'hui pourtant, l'Église chante quelques proses, le *Dies irae*, le *Stabat Mater*, le *Victimae paschali laudes*, mais en petit nombre et à titre exceptionnel. Est-il ici personne pour n'avoir point remarqué le caractère aimable de ces mélodies si expressives et si franches d'allure? Qu'est-ce donc qu'une prose et quelle est l'origine de ces chants?

On sait que le chant du graduel était suivi d'un verset alléluiatique, et que, sur la dernière syllabe du mot *Alleluia*, les vieux antiphonaires portaient une interminable série de vocalises, que les chantres retenaient avec peine et que les obscurités des notations neumatiques rendaient d'une exécution très malaisée.

Le remède à ce mal restait introuvable, quand d'aventure, un trait de lumière éclaira la difficulté.

Vers l'an 860, un moine errant frappait à la porte du monastère de Saint-Gall. Il était las et couvert de la poussière de la route : un pesant manuscrit le chargeait. Il sollicita cette hospitalité que les abbayes bénédictines ne refusent jamais. On lui demanda d'où il venait et quel était le manuscrit qu'il portait : « Je viens de Jumièges, qu'ont pillé les Normands, répondit-il, et le livre que je porte est un antiphonaire. »

Les moines, curieux, d'ouvrir le manuscrit. Que l'on juge de l'admiration qui les saisit tous! Les vocalises de l'*Alleluia,* dans le manuscrit, se chantaient non plus sur une seule lettre, mais sur des paroles destinées à fixer la mélodie dans la mémoire des chantres.

Idée féconde qui devait inspirer toute une branche de la poésie liturgique : les *proses!*

Les proses sont donc à l'origine le texte que l'on chantait sur la mélodie qui termine le graduel.

Vers le même temps, il y avait à Saint-Gall un moine plein de science et d'esprit, Notker. Les paroles de l'antiphonaire de Jumièges lui parurent barbares et sans grâce. Le goût affiné de ce moine pour les belles-lettres et sa haute piété lui inspirèrent des chefs-d'œuvre : Notker est un des plus grands poètes liturgiques du moyen âge. On va vous chanter un répons, qui est

sans doute de lui et qui se chante à la procession dans l'office monastique les dimanches de la Septuagésime, de la Sexagésime et de la Quinquagésime : c'est le répons *Media uita*[1]. Le moyen âge attribuait à cette œuvre le miraculeux pouvoir de préserver de la mort qui la chantait et de donner la mort à ceux contre qui on la chantait : bref, l'envoûtement en musique!

M E-DI- A uita in morte su- mus : quem quærimus adiu-tórem, ni- si te Dómi- ne? qui

pro peccátis nos- tris iuste i-rá- sce- ris : * Sancte Deus, Sancte fortis, Sancte

misé-ricors Saluá-tor, amárae morti ne tra-das nos. ℣. 1. In te speraué- runt patres no- stri;

spe- raué-runt, & libe-rá- sti e- os. * Sancte De-us. ℣. 2. Ad te clamaué- runt

patres no- stri; cla-mauérunt, & non sunt con- fú- si. * Sancte De- us.

Notker fit école et l'on appela notkériennes les proses composées par lui ou par ses disciples.

Mais par la suite, les proses se transformèrent, leur caractère changea, et l'autre grand nom que nous rencontrons dans l'histoire des proses, le poète qui à la fin du douzième siècle marque l'apogée et la décadence de la poésie liturgique, c'est Adam de Saint-Victor. Sur le modèle de ses proses, on en a écrit beaucoup d'autres, et, comme je le disais plus haut, l'Église en a conservé quatre, qui sont : le *Veni Sancte Spiritus,* le *Victimae Paschali laudes,* le *Lauda Sion*, le *Dies irae.*

J'avais songé à vous lire ici l'une ou l'autre des poésies du doux chanteur qui fut Adam de Saint-Victor, mais la mémoire que vous avez des proses liturgiques vous rappellera ce que furent les proses de l'époque adamienne.

b) Les Tropes furent à l'origine très voisins des proses et nous les définirons, avec le regrettable Léon Gautier, l'interpolation d'un texte liturgique[2]. « C'est l'intercalation, dit-il, d'un texte nouveau et sans autorité dans un texte authentique et officiel, dans ce texte même dont saint Grégoire avait si sagement tracé et fixé toutes les lignes. Qu'est-ce qu'une pièce tropée? C'est une pièce où, dans le but pieux de rendre une fête plus solennelle en allongeant l'office sacré, on a intercalé de nouvelles paroles visiblement destinées à préparer ou à développer les paroles du thème primitif. »

Les tropes sont donc des intercalations chantées qui paraphrasent le texte liturgique, et vraisemblablement on peut s'en rapporter au témoignage d'Ekkehard, qui attribue à un moine de Saint-Gall, contemporain et ami de Nokter, Tutilon, l'invention des tropes. Ces deux intimes et fraternels amis,

1. *Processionnal* de Solesmes.
2. *Histoire de la poésie liturgique. Les Tropes,* par M. L. Gautier. — Paris, in-8.

Nokter et Tutilon, ont fait, à peu près vers le même temps, deux œuvres que l'on peut considérer comme analogues et parallèles, deux œuvres sœurs, les proses et les tropes.

Dans une première période de leur histoire, les tropes étaient le plus souvent en prose, quelquefois seulement en vers latins rythmiques ; mais par la suite, ils furent toujours composés en vers. Les tropaires, qui sont les manuscrits où les tropes nous ont été conservés, nous donnent des tropes écrits sur l'introït, le *Kyrie* et le *Gloria* principalement. Quelques exemples de chacun de ces tropes vous feront mieux comprendre la nature et la forme de cette poésie liturgique.

Les quatre parties de l'introït, à savoir, l'antienne, le verset du psaume, la doxologie et la répétition de l'antienne, ont été également tropées au moyen âge.

Trope de l'Introït : « Nos autem[1] »

« Glorientur cuncti fideles Christi in Inuentionis die ligni pretiosi. *Nos autem gloriari oportet* in eo qui nos proprio redemit cruore, *in cruce Domini nostri Jesu Christi* cuius complexu Deus Pater regit undique mundum ; *in quo salus, uita et resurrectio nostra;* per ipsum induti stolam immortalitatis, *per quem saluati et liberati sumus. Alleluia, alleluia.*

« Se ipsum offerens hostiam immaculatam Deo Patri pro nobis, *Deus misereatur nostri et benedicat nobis. Illuminet uultum suum super nos et misereatur nostri.*

« Gloria nostra crucis est uictoria et paradisi ianua. *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto; sicut erat in principio et nunc et semper et in sæcula sæculorum. Amen.*

« Cælestem, Christe, largire benedictionem pro nobis fundens in cruce sanguinem. *Nos autem*, etc. »

Le *Kyrie* a été diversement tropé :

« *Kirie,* fons bonitatis, Pater ingenite, a quo bona cuncta procedunt, *eleison.*

« *Kirie,* qui pati Natum mundi pro crimine ipsum ut saluaret misisti, *eleison.*

« *Kirie,* qui septiformis das dona Pueumatis, a quo cælum, terra replentur, *eleison,* etc.[2] »

Autre mode de trope.

« *Kirie, eleison,* pater infantium.
« *Kirie, eleison,* refectio lactensium.
« *Kirie, eleison,* consolatio pupillorum.
« *Christe, eleison,* imago Genitoris.
« *Christe, eleison,* restauratio plasmatis.
« *Christe, eleison,* abolitio facinoris.
« *Kirie, eleison,* fomes caritatis.
« *Kirie, eleison,* plenitudo probitatis.
« *Kirie, eleison*[3]. »

1. Bibl. Nat. lat., 1120, fol. 28 et v. Fête de l'Invention de la sainte Croix. — Cf. L. Gautier, op. cit.
2. Bibl. Nat. lat., 3719, fol. 33, v. — Cf. L. Gautier, op. cit.
3. Manuscrit de Saint-Gall, 378. — Cf. L. Gautier, op. cit.

Nous laisserons de côté les tropes du reste de l'office, qui sont d'ailleurs composés selon les mêmes règles, et pour ne pas nous attarder davantage, voyons ce qu'étaient au moyen âge les épîtres farcies.

c) Les tropes étaient déjà des œuvres où le texte liturgique était farci, c'est-à-dire mêlé, d'une paraphrase en langue latine.

Les épîtres et les autres pièces dont nous allons parler sont également farcies, mais cette fois, en langue vulgaire : le texte liturgique est en latin et la paraphrase en français.

Nous possédons ainsi un *Sanctus*, un *Agnus* et dix épîtres ; la lecture de ces pièces fera comprendre nos explications.

Sanctus

Beaus peres touz puissanz, rois, emperieres, dux,
Qui tous tens ies regnanz et si seras et fuz
Adorés soiez tu et ci bas et la sus!

Sanctus

Pere et Fiz, Saint-Espirs, trois personnes sans plus,
Yes en une substance et autre Dex n'est nus,
Trinitez t'adorons en unité par us.

Sanctus

Filz Deu, qui Messias as a nom et Jhesus,
C'est Sauvere en roman et en gregois Christus,
Done que Sathanas soit en cest jor confus.

Dominus Deus Sabbaoth!

Puis, Dex misericors, qui ta sainte voix ot
Frémisse de paour et ta majesté lot,
Qui en ta sainte main trestout le monde enclot.

Pleni sunt celi et terra gloria tua.

Et li ciels et la terre et qanque dedenz a
Sunt de ta gloire plain, qui touz tens durera,
Et touz tens a esté, que ja mès ne faudra, etc.[1]

Nous passerons sur le farciture de l'*Agnus,* qui ressemble assez à celle du *Sanctus* pour faire présumer que ces deux pièces sont l'œuvre d'un même poète, étant d'ailleurs toutes deux dans le même manuscrit, et nous arriverons à ces épîtres farcies, que nos aïeux aimèrent tant.

Les épîtres farcies que nous possédons se rapportent aux fêtes de saint Étienne et de saint Jean-Baptiste, de la Noël et de l'Épiphanie, de saint Jean l'Évangéliste, des saints Innocents, de saint Thomas de Cantorbéry, de la Circoncision, de la saint Blaise, de la saint Christophe et de l'Assomption.

Le texte de l'épître se chantait en latin, et l'on répondait par la paraphrase en langue vulgaire. Un texte d'Eudes de Sully, qui fut évêque de Paris à la fin du douzième siècle, nous renseigne sur l'épître farcie qui se chantait à la Noël : *Missa similiter cum ceteris horis ordinate celebrabitur ab aliquo predictorum, hoc addito quod Epistola cum farsia dicetur a duobus in cappis sericeis.* D'autres textes permettent de préciser : quand le sous-diacre montait à l'ambon pour lire le texte de l'épître, à l'autre ambon sans doute deux ou trois

1. Graduel de Limoges, fol. 298, v.

clercs en chape devaient lui donner la réplique et chanter la paraphrase en langue vulgaire qui expliquait le texte sacré à la foule ignorante : un ingénieux et subtil érudit, M. l'abbé Misset, en a même conclu que les épîtres farcies avaient été imaginées pour les couvents de femmes, pour les moniales qui n'entendent pas le latin.

Toutes ces épîtres ne furent pas également populaires; une d'elles pourtant, à en juger par le grand nombre des manuscrits qui nous l'ont conservée, avait surtout la faveur des fidèles. Je veux parler de l'épître farcie que la *Tribune de Saint-Gervais* a déjà publiée, l'épître de la fête de saint Étienne, dont vous allez entendre le début[1].

Nous n'irons pas plus loin dans cette exécution : le retour uniforme de la même mélodie engendrerait la mélancolie dans l'auditoire, et nous quitterons le plain-chant à l'église après avoir ainsi examiné ses trois manifestations les plus populaires : Proses, Tropes, Épîtres farcies, pour voir ensemble ce qu'est devenu le plain-chant au théâtre.

PIERRE AUBRY.

(A suivre.)



LA MÉLODIE CONTINUE

DANS LA MUSIQUE RELIGIEUSE ET DANS LE DRAME MUSICAL

Deux formes d'art se sont, pendant longtemps et presque exclusivement, partagé la musique : *la musique religieuse* et le *drame musical*; car la musique pure (la *symphonie*, la *musique de chambre*) n'a réellement pris son développement que plus tard, avec les virtuoses italiens, J. Seb.-Bach, Haydn, Mozart, puis enfin Beethoven, qui l'éleva aux plus hauts sommets, alors que les deux autres formes, musique religieuse et drame, étaient mortes. Dans ce suprême refuge semblait s'enfermer ce qu'il y avait de plus noble dans les deux arts déchus : l'*idée religieuse* et le *drame*. Beethoven mit dans ses *derniers quatuors* le germe de tout notre art moderne, la *mélodie continue*, qu'ira lui reprendre Wagner pour la remettre sur la scène, *dans la vie*, encadrée dans sa prestigieuse polyphonie instrumentale.

Qu'est-ce donc que la *mélodie continue*? La succession presque ininterrompue d'*accents musicaux*, fidèles interprètes du sentiment, groupés sous forme de *mots musicaux*, en véritables *phrases musicales* : *un saisissant discours*, ayant ses périodes, ses repos, ses élans, ses distinctions, ne connaissant qu'un maître, *la lettre du texte* qui l'anime ou *la pensée intime* du musicien qu'il est appelé à rendre sans le secours de mots; en résumé, un discours ne vivant que par l'*accent*.

D'où vient l'*accent* en musique? De la succession des *arsis* — élans de la voix, — mises en valeur rythmique par la *thésis* ou repos, qui permet de *distinguer* entre elles les diverses arsis et leur donne une juste *valeur plastique*.

1. Nous renvoyons pour cette Epître au numéro de mars 1897 de la *Tribune de Saint-Gervais*, où elle a été publiée en entier.

La *mélodie continue* sera donc une *suite d'accents* formant des mots musicaux groupés en phrases de durée diverse, régies par une ponctuation rigoureuse déterminée par les *thésis* ou repos. Elle ne sera point astreinte aux lois de la carrure qui nous donne une phrase à *petits casiers*, issue de la musique de danse ou de la chanson, cause fatale de la dégradation de l'art.

Voici deux exemples de mélodies, l'une rythmique et continue, l'autre métrique et carrée. Nous les prenons de préférence dans la musique figurée religieuse, pour en bien faire saisir la différence ; la première est empruntée à un répons de Vittoria, l'autre au célèbre *O salutaris* de Lefébure-Wély, dont se délectent tant d'âmes pieuses.

VERSET DU RÉPONS « TANQUAM » DE VITTORIA :

Cum- que in je- cis-sent ma- nus in Je- - - - - - - sum et te-nu-
Comme ils mettaient la main sur Jésus et se sai-

is-sent e- um, di- xit ad e- - - - - os.
sissaient de lui, il leur dit.

« O SALUTARIS » DE LEFÉBURE-WÉLY

O sa- lu- ta- ris hos- - - ti- a, Quæ cæ- li pan-dis os- ti- um,

O sa-lu- ta-ris hos- - - ti- a, Quæ cæli pan- dis os- - - ti- um.

Il est facile de se rendre compte que la première mélodie est animée par le *texte* qui lui donne en partie sa forme plastique et nous la rend saisissante. Dans l'autre, au contraire, c'est le texte qui est asservi à la *musique*, qui le déforme pour les besoins de sa symétrie et de ses conventions métriques. Le

Quæ |cæ-li pan-| dis !

avec son accent sur la dernière syllabe nous suffit. Inutile de demander à laquelle de ces mélodies vont les préférences de tous les gens de goût soucieux du respect des textes.

*
* *

A regarder maintenant superficiellement les deux formes d'art qui nous occupent et qui nous semblent si opposées de tendances, la *musique religieuse* et la *musique de théâtre*, du vrai théâtre s'entend, on est étonné peut-être qu'il y ait eu là matière à un rapprochement. Nous nous permettons de penser le contraire, et nous allons essayer de prouver que les deux arts ne sont pas si éloignés l'un de l'autre qu'ils le paraissent, et que s'ils sont tombés en désuétude, et pendant une longue période de temps, la cause de leur

décadence est commune. L'envahissement progressif de la *musique carrée*, de l'AIR à petits casiers, sur patrons donnés, composé dans le seul but de mettre le virtuose en évidence, en est la cause. C'est l'*air de cantate* avec ou sans roulades, morcelant, dans le drame, le récitatif, le réduisant à une récitation saugrenue, simple trait d'union entre les diverses *parades vocales*, qui a enfanté l'*opéra* et tué le *drame*. C'est l'*air de cantate* qui, ayant forcé la porte de l'église, a chassé de nos maîtrises le beau et pur plain-chant et la riche polyphonie vocale : le beau et pur plain-chant, qui est la plus merveilleuse des *mélodies continues*, qu'elle soit syllabique ou ornée, la riche *polyphonie vocale*, qui n'est qu'un *ensemble* de *mélodies continues superposées*, alliées par le procédé d'art le plus parfait qui soit, le *contrepoint vocal*.

Car les deux arts n'existent, en tant que manifestation liturgique ou dramatique, vraiment rituelle et plastique, que par *cette mélodie continue incomparable* qui leur donne leur caractère essentiel.

Qu'on n'aille point en déduire que nous voulons à nouveau, mais sous une autre forme, faire de la musique de théâtre à l'église, loin de nous cette pensée; l'étude historique des deux formes nous aidera à réfuter cette accusation, tout en nous permettant de fixer, de déterminer le caractère que les deux arts doivent présenter à notre époque.

*
* *

A considérer la musique religieuse et le drame musical à son origine, on s'aperçoit tout aussitôt que l'une et l'autre forme, tout en conservant pour la déclamation expressive la *mélodie continue*, semblent être nettement opposées l'une à l'autre. Le drame est né en plein seizième siècle sous l'influence directe de la folie de l'antique qui enflamme toute cette société de la Renaissance, alors que la musique religieuse polyphonique brillait de son plus pur éclat. Il fallait exprimer, mais exprimer diversement un *texte donné*, tout en conservant la *mélodie continue* qui était la formule logique de tout art de *représentation* et de *déclamation*. Il fallait donc chanter autrement, créer un dialecte mélodique nouveau, tout en conservant le *débit rythmique* primordial qui se trouve dans les successions logiques des *accents*; d'où les innovations vraiment géniales d'un Monteverde, les successions chromatiques, les appoggiatures inférieures, les anticipations, les altérations modales, les modulations heurtées, tant d'artifices qui créèrent à côté de la langue des Palestrina et des Vittoria une langue toute nouvelle, plus passionnelle, plus pathétique que purement humaine, car l'*humanité* d'un Vittoria et d'un Rolland de Lassus existe aussi bien, quoique de nature différente, que celle d'un Monteverde ou d'un prince de Venouse.

Qu'en résulta-t-il? *Deux styles* absolument différents, très tranchés, l'un complexe par l'enchevêtrement de ses parties, construit comme *dans l'espace*, dans le ciel, l'*art religieux*, l'*art de l'Église*; l'autre s'appuyant sur la *basse continue* comme sur la *terre ferme*, peu complexe, mais *essentiellement passionnel, l'art du théâtre, l'art des hommes*.

Bienheureux siècle, disons-le, qui vit d'une part l'admirable apogée de l'art religieux et le merveilleux enfantement de l'art du théâtre, et qui assista à leur *cours parallèle*, à ce point que certains maîtres savaient parler les deux

langues avec la même aisance et y exprimer leurs radieuses pensées sans les confondre ! Qu'on ne nous dise plus qu'il ne faut chanter à l'église et au théâtre qu'une seule et même musique, la *langue musicale* de son temps. Nos pères, les Carissimi, les Schütz, les Lotti, les Durante même, nous ont donné là-dessus une véritable leçon en composant dans les deux styles et pour les deux milieux. Pourquoi la musique *superficielle et récréative* est-elle venue tout détruire ?

*
* *

Oui, *récréative,* et c'est parce qu'on n'a voulu considérer la musique que comme un art purement *récréatif,* que la décadence est venue. A l'église même, la musique doit, dit-on, *nous faire plaisir,* peu importe qu'elle nous fasse *penser* et *prier,* elle ne vaudra que si *elle plaît.* C'est par cette recherche sensuelle que l'on est arrivé à n'aimer que les airs à cadences connues, à retours périodiques, aux rythmes sautillants, etc. On sent, on se pâme, et cela suffit. Voilà où la *vulgarisation outrée de la musique* nous a menés. Tout le monde joue du piano ou souffle dans un instrument en fanfare, et dès lors on s'érige en maître. A l'église, si l'on avait toujours considéré la musique comme partie essentielle de la liturgie, comme fonction sacrée, art rituel hors de la portée du profane à qui n'étaient dévolues que quelques pièces populaires, on n'en serait pas venu aux saluts de charité, aux messes en musique, à toutes ces parades vocales. Si tel ou telle paroissien ou paroissienne s'avisait de vouloir chanter l'Épître ou la Préface, on crierait au scandale. Vouloir chanter un graduel, ou toute autre pièce en tenant lieu, sur un refrain brillant d'allure toute moderne, dans le seul but de distraire toute une assemblée de fidèles, c'est commettre aussi un scandale, mais le manque de respect et l'absence de goût à l'endroit des choses saintes sont naturels aujourd'hui.

Au théâtre, le même besoin de se récréer à des moments précis, de s'agiter en applaudissant, nous a fait oublier les sévères beautés du drame lyrique. Le besoin d'aduler le virtuose, de lui passer toutes ses fantaisies, nous a fait préférer les airs à roulades, seraient-ils absolument contraires au sens de l'action, à la belle *récitation continue* qui était comme l'exaltation de la parole.

Ch. Bordes.

(A suivre.)



DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN

(Suite)

Il nous reste à traiter encore deux questions d'ordre général, sur lesquelles toutefois nous n'aurons pas à insister beaucoup, parce que, depuis quelques années, l'accord s'est fait, sinon unanime, du moins général, touchant ces points jadis fort débattus.

I. Dans l'accompagnement, de quels matériaux harmoniques, s'il est permis d'employer cette expression, doit-on se servir ? L'harmonie moderne,

avec les dissonnances naturelles, frappées sans préparation, a régné quelque temps. L'étude de l'histoire de la musique et des œuvres anciennes n'a pas tardé à susciter une réaction. Elle s'est faite en France sous le nom de Niedermeyer. Par contre s'est élevée une école combattant le diatonisme absolu du *Traité* de Niedermeyer, et proposant l'harmonie des anciens contrapuntistes du seizième siècle, c'est-à-dire les procédés harmoniques de la polyphonie palestrinienne. M. le chanoine Morelot fut l'un des chefs les plus accrédités de cette école, et ses *Éléments d'harmonie*, dont on regrette toujours la disparition, devinrent le code de cette doctrine. Nous n'avons point à revenir sur les luttes de cette époque pour y discerner ce qu'il y avait d'exact ou d'erroné de part et d'autre. L'école de M. Morelot eut raison d'affirmer que notre note sensible moderne diffère essentiellement de l'altération ascendante usitée chez les anciens maîtres, et que ni leur nature, ni leur origine, ni les conditions de leur emploi ne permettaient de les confondre.

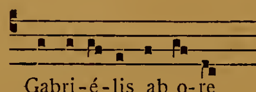
Depuis lors, le système du diatonisme pur a cependant prévalu, mais avec un système modal plus scientifique et se rapprochant davantage, il nous semble, de la vérité. De plus le diatonisme lui-même est appliqué dans des conditions moins rigoureuses que ne le voulait le *Traité* de Niedermeyer.

En ce qui concerne la modalité, les études de MM. Gevaert, Bourgault-Ducoudray, etc., que d'autres plus récentes, très récentes même[1], sont venues confirmer, ont donné naissance à divers systèmes dont les différences ne paraissent pas essentielles. Le système des fondamentales harmoniques, soutenu par MM. Lemmens et Van Damme, mérite d'être signalé. Il ne nous appartient pas de juger les divergences de ces théories et nous avouons que nous serions fort embarrassé pour le faire, car, à côté des choses acquises ou très vraisemblables, il y en a d'indécises ou de suspectes. Des études postérieures donneront des éclaircissements; mais on ne peut se dissimuler que c'est un problème fort épineux, puisqu'il s'agit de conclure d'un système mélodique plus ou moins reconstitué à un système harmonique qui n'existait pas et que nous créons pour le besoin de notre oreille. Et ce besoin de notre oreille, c'est presque une plaisanterie de dire que nous voulons le *satisfaire*, car pour combiner quelque chose de rationnel en ce genre, nous devons nous abstraire de nos habitudes modernes et nous créer une langue harmonique (choix d'accords, cadences, etc.) qui souvent nous déroute, tant elle nous semble étrange.
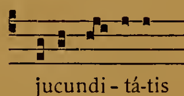
Ce n'est pas seulement dans la question de modalité que le diatonisme enseigné par Niedermeyer se modifie aujourd'hui. La restauration du chant grégorien par Dom Pothier nous a montré dans la mélopée liturgique des éléments que l'on s'était habitué jadis à considérer comme exclusivement propres à la musique moderne. Nous voulons parler des appoggiatures, échappées mélodiques, anticipations, etc., qui ne rentraient guère dans l'ancien contrepoint. Il est superflu de démontrer que ces éléments n'ont rien à voir avec le diatonisme et ne lui sont pas contraires. Un grand nombre de mélodies antiques ont été harmonisées par nos maîtres dans le diatonisme le plus rigoureux et sans exclure ces éléments. Nous ne parlons pas ici des

1. Voir dans la *Revue de Chant grégorien* (*passim*) les observations contenues dans les articles de Dom Pothier et aussi les articles de divers auteurs sur la modalité antique et celle du plain-chant.

libertés que le caractère plus ou moins mêlé des vieux chants altérés semble autoriser pour l'accompagnement. Des choses fort intéressantes en ce genre ont été publiées par MM. Bourgault-Ducoudray, Bordes, Ropartz, etc. Le chromatisme dont ils ont usé assez librement dit assez que leur intention n'était pas de se maintenir dans le diatonisme pur; mais ces procédés ne peuvent être appliqués aux mélodies grégoriennes, dont le caractère tonal est si bien conservé. Que l'on y trouve avec le diatonisme absolu les éléments que nous avons signalés, c'est ce qui ne peut faire l'objet d'un doute. Prenez, par exemple, cette phrase :



n'est-il pas évident que sur le mot : *ore*, ou le *sol* sera pris pour une appoggiature, ou le *fa* pour une échappée. Dans :



qui n'analysera comme anticipation la seconde note des deux premiers groupes? Il serait fastidieux autant qu'inutile de multiplier ces exemples, d'autant plus que (nous le disions en commençant) l'accord est à peu près général sur ce point, et les essais d'accompagnement publiés depuis quelques années en sont la preuve.

Cette question des matériaux harmoniques a même éveillé des hésitations, nous allions dire des scrupules. Mélodie antique, harmonie antique, cela va de soi; mais pour faire de l'antique, pour frotter son œuvre d'un vernis d'archaïsme, que faut-il faire? que faut-il éviter? D'aucuns veulent proscrire absolument les procédés usités maintenant, par la raison que nous en usons au dix-neuvième siècle et qu'ils sont de l'art moderne. Il y a là, ce nous semble, une exagération. La Société d'Ethnographie a fait revivre dans ses congrès les mœurs de nos ancêtres et jusqu'à leur cuisine. Quelle grise mine n'eût-on pas faite à l'archéologue zélé qui eût exclu d'un menu antique le pain, le vin, la viande ou les légumes, sous le prétexte que ces mets font partie de la cuisine moderne? Ce qui est en usage actuellement peut l'avoir été jadis. Proscrivez (qu'on me pardonne l'expression) de votre cuisine harmonique les procédés épicés de l'art moderne; rejetez tout ce qui est propre et caractéristique de la tonalité moderne, soit; mais si vous allez au delà, en supprimant, par exemple, les cadences parfaites et plagales, alors proscrivez tout. Le véritable archaïsme, c'est l'absence d'accompagnement. Dès lors que vous voulez une harmonie, où commence l'archaïsme? Qui voudrait s'arrêter à l'harmonie embryonnaire? Et pourtant, avancez d'un pas, et vous trouverez ces cadences. Elles sont aussi anciennes que l'art harmonique, elles apparaissent dès que l'harmonie devient un art; elles sont du bagage de ce que nous nommons l'*harmonie* ancienne et (la cadence plagale surtout) sont nées avec l'ancienne tonalité. On ne les emploiera pas, sans doute, aussi régulièrement que dans la musique moderne, car la mélodie antique n'a pas les mêmes formes, ni les mêmes exigences tonales; mais

pourquoi les proscrire et par quoi les remplacer? Ce que l'on mettra ne sera pas ancien, puisque cela n'aura jamais existé, mais bien nouveau; non pas même au sens où l'est l'accompagnement lui-même, qui est à la fois nouveau, parce qu'il n'était pas usité jadis, et archaïque en ce sens qu'on le compose d'après les lois de l'ancienne tonalité. Ce qu'on substituerait en principe aux procédés rejetés ne peut donc en aucune manière s'autoriser de de l'archéologie musicale et des convenances de style, puisqu'on ne peut ni le déduire des principes, ni l'appuyer de l'exemple des œuvres anciennes.

II. Quant à la seconde question, qui est de savoir si l'on doit accompagner note contre note ou bien user de notes de passage, etc., elle est résolue et (ce qui vaut mieux encore) passée dans la pratique. La restauration de Dom Pothier a porté le dernier coup à l'accompagnement de note contre note; on y a vu, et non sans raison, le martellement harmonique ramenant forcément le martellement du chant. De sorte que présentement, si ce genre n'est pas proscrit absolument, il n'est plus regardé comme pouvant être employé constamment, ni même généralement. L'harmonisation pour les voix est la portion de terrain où il s'est encore réfugié, abrité par des difficultés matérielles d'exécution et d'impression qui peut-être ne tarderont pas à tomber.

Nous allons expliquer maintenant quels principes nous semblent devoir guider l'accompagnateur dans l'application de l'harmonie à la mélodie grégorienne.

(A suivre.) A. LHOUMEAU.



L'ART EN PLACE ET A SA PLACE

(*Suite*)

2° La musique d'église doit être collective

Qu'est-ce que l'*Église*, au sens le plus large du mot, sinon la réunion de tous les fidèles et pourquoi a-t-on donné cette même dénomination au bâtiment consacré, si l'on n'a point entendu symboliser en lui l'association des âmes pour la célébration et la prière ?

« Partout où vous vous réunirez pour prier en mon nom », a dit le Christ à ses disciples, « je serai au milieu de vous. »

Et ce n'est point une des moins sublimes idées de notre religion que cette union vraiment fraternelle des fidèles, sans distinction de rang ou de caste, en une communauté de prières et de chants, le chant n'étant autre chose, je l'ai prouvé plus haut, que l'expression même de la prière.

Or, si la prière est collective à l'église, le chant doit être collectif, tous nous prions, tous nous devons chanter.

Faire chanter dans le temple l'assistance tout entière, voilà le but qu'il faut atteindre et que l'on atteindra, j'en ai la ferme conviction, lorsqu'on aura bien voulu, les obstructionnistes une fois écartés, enseigner aux âmes simples l'admirable musique qu'est le chant grégorien.

— Chimère ! me crient les susdits obstructionnistes.

— Eh ! non point tant effrayante chimère, car déjà de nombreux essais ont été faits qui ont victorieusement démontré la facilité avec laquelle des gens *qui ne savent*

pas la musique s'assimilent ces mélodies grégoriennes (populaires au premier chef), lorsqu'elles leur sont présentées sous leur véritable aspect et non pas tronquées et dénaturées par d'inintelligents ou coupables éditeurs. Mais en attendant que notre désir se réalise et que la participation vocale de l'assistance aux cérémonies religieuses devienne un fait accompli (ce qui est, peut-être, plus proche qu'on ne croit), le principe du chant collectif à l'église n'en reste pas moins constant, et c'est alors le *chœur* qui est chargé de l'application de ce principe.

Si l'assemblée entière ne chante pas sa prière, le *chœur* est là qui a mission de la représenter.

Le chœur, c'est encore la voix de la foule, c'est toujours la prière en commun.

Qu'il expose à l'unisson les belles et populaires mélodies que devrait chanter l'assistance, ou, qu'aux offices solennels, il exécute des commentaires harmoniques sur ces mêmes mélodies, comme en ont écrit les maîtres des quinzième et seizième siècles, le chœur reste toujours l'impersonnel représentant de la collectivité.

Mais de quel droit M. X..., premier baryton du *grand théâtre*, voire coryphée-ténor à l'Opéra, vient-il, en un ignoble *Pater noster*, étaler à l'église les grâces de sa voix? De quel droit Mme Z..., interprète mondaine de quelques membres de l'Institut, vient-elle, sous prétexte de mois de Marie, se pâmer en un théâtral et anti-liturgique *Ave Maria*?

Quelle qualité ont ces gens pour assumer sur leur unique personnalité la prière de toute une assistance? Sont-ils investis d'une fonction ecclésiastique? Nullement. — Font-ils, de par les lois de l'Église, partie intégrante de la cérémonie? Point du tout. — Pourquoi donc nous exhibe-t-on des *chanteurs* en pareil lieu?

Serait-ce parce que la belle voix de M. X... (de l'Opéra) *attire du monde* et que sa renommée rejaillit sur la paroisse, ou que, Mme Z... amenant à l'église les habitués de ses salons, *ça fait de l'argent*, comme on dit en style de coulisses?

Non, ces raisonnements d'entrepreneur de concerts et de directeur de théâtre ne sont point de mise lorsqu'il s'agit du temple de Dieu.

Gardons-nous d'assimiler la maison du Seigneur à une salle de concert ou de spectacle, et, s'il se trouve dans l'assistance quelque artiste doué d'un talent et d'un organe exceptionnels, qu'il reste dans le rang et unisse sa belle voix à celle des autres fidèles, ses égaux à l'église, pour prier et pour louer Dieu.

Il ne peut, il ne doit donc y avoir à l'église qu'un *soliste* unique, l'interprète entre le peuple et la Divinité, le célébrant, le PRÊTRE.

(*A suivre.*) VINCENT D'INDY.
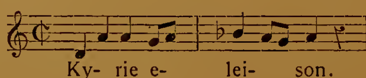


NOS CONCOURS

Il est mis au concours, pour le mois de janvier, une **Messe brève** à deux voix égales, avec accompagnement d'orgue : *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus-Benedictus* et *Agnus*.

Les concurrents sont priés de ne pas répéter les paroles. Les répétitions ne seront tolérées que dans le *Benedictus*.

Sans imposer un thème musical pour la composition de cette messe, nous pensons que le sujet ci-dessous peut se prêter à merveille à un tel travail. Il est pris à l'alléluia de la messe grégorienne *Sacerdotes* des Confesseurs Pontifes :



La messe portera donc le titre de messe *Juravit Dominus*. L'emploi du thème générateur n'est pas obligatoire.

Trois mois entiers sont donnés pour la composition de cette messe ; les manuscrits devront être remis avant le 1er mai prochain.

V. I.



NOS CONFÉRENCES MENSUELLES

LA FÊTE MUSICALE DE PROVINS

Nos Sociétés régionales (Poitou, Vendée et Charentes)

CONFÉRENCE DE M. PIERRE AUBRY A LA SALLE DE LA SOCIÉTÉ DE SAINT-JEAN

Nous publions intégralement l'intéressante conférence de M. Pierre Aubry, nous n'avons donc pas à en faire ici l'analyse ; bornons-nous à féliciter le jeune conférencier, licencié ès-lettres et licencié en droit, ancien élève de l'École des chartes. M. Aubry s'est déjà fait une place considérable dans la musicographie par ses conférences et études sur les trouvères français ; à la fin de ce mois, il passe la soutenance d'une thèse pour l'obtention du diplôme d'archiviste paléographe, ce qui le force à remettre au mois de février l'étude qu'il nous promet sur le livre de M. G. Houdard : *L'art dit grégorien*.

Pendant la conférence, un groupe de chanteurs exécuta, sous la direction de M. Ch. Bordes, quelques exemples choisis, dont les lecteurs de la *Tribune* rencontreront des extraits au cours de la conférence de M. Aubry. Ces morceaux furent très goûtés, notamment les mélodies grégoriennes déjà exécutées à la séance de l'Institut Catholique du 10 décembre, et des fragments d'épîtres farcies et de drames liturgiques : notamment une déploration de Rachel extraite du mystère du *Massacre des Innocents*, dont nous ne publierons à regret qu'un court fragment ; l'accent dramatique en est extraordinaire. Bien qu'écrite dans les gammes et avec les seules ressources de la musique grégorienne, cette déploration peut être donnée comme sujet de réflexion à ceux qui prétendent que la musique d'une même époque est uniforme dans ses moyens d'expression, qu'un madrigal érotique et un motet palestrinien sont identiques, que notre musique religieuse moderne ne peut être différente de notre musique de concert et de théâtre. Deux charmantes chansons de trouvères, chantées à ravir par deux voix claires et timbrées, terminèrent la série des auditions. Elles seront publiées dans la *Tribune*.

M. J. Combarieu ayant été forcé de remettre à une date ultérieure la conférence qu'il avait bien voulu nous promettre, M. Michel Brenet a consenti à avancer la sienne. La conférence : *La musique dans les couvents de femmes*, étude historique très intéressante et peu connue, aura donc lieu le 27 janvier.

*
* *

LA FÊTE MUSICALE DE PROVINS

Pour la première fois, les Chanteurs de Saint-Gervais ont été appelés à chanter dans le diocèse de Meaux, et grâce à la courtoise invitation de M. l'abbé Bridou, archiprêtre de Sainte-Croix de Provins, il leur a été donné de faire valoir, devant une assistance

choisie et nombreuse, le programme de la *Schola Cantorum.* L'occasion de cette fête musicale était l'inauguration d'un orgue de tribune. L'initiative en revient à M. Léon Husson et à M. l'archiprêtre de Sainte-Croix, qui crurent bon de relever cette cérémonie par des chants, *des chants religieux*, remplaçant avantageusement les soli de violon et les « Crucifix » de Faure, qui généralement viennent varier le programme d'orgue dans des fêtes analogues. M. l'archiprêtre fit plus, il demanda à la *Schola Cantorum* de composer le programme vocal. C'est donc sous le nom de la *Schola* que la fête musicale fut donnée, et commentant l'audition par une profession de doctrine orale, une conférence de M. Ch. Bordes précéda la cérémonie. Dans cette conférence, M. Ch. Bordes traita plus particulièrement du chant populaire à l'église et de la reconstitution de nos lutrins de campagne. Un groupe de chanteurs exécuta plusieurs pièces de chant grégorien et des cantiques choisis qui remportèrent un grand succès sur le nombreux auditoire de prêtres et de religieuses qui assistaient à la conférence. A propos des *timbres grégoriens*, les tableaux agrandis de la *Paléographie*, présentés par le conférencier, impressionnèrent l'auditoire, se rendant compte *de visu* des mutilations apportées aux mélodies primitives et de la difficulté réelle qu'elles présentent, ainsi mutilées, au chantre qui cherche à se les assimiler. Le chant du *Pater* et de quelques pièces grégoriennes mesurées à la manière de M. l'abbé Teppe et traduites en français par lui à l'usage de ses paroissiens de Saint-André près Bourg (Ain), agitèrent d'une douce gaieté toute l'assemblée. Sous prétexte de faciliter l'exécution du plain-chant, ce bon curé la complique à ce point que ses mutilations pourraient être classées dans les leçons difficiles et saugrenues de nos solfèges courants. Qu'on en juge :

Domi-ne, salvam fac rem pu-bli- cam. Et e- xaudi-nos in di- e qua in-vo-
Pro-té-gez, ô Seigneur la na-ti- on, Exau- cez un peu-ple cro- yant qui vous im-

cave- rimus te.
plore ô Seigneur Dieu.

(Extrait du *Néochorisme*, organe de l'abbé Teppe, n° 3, juillet 1897.)

On comprendrait que la Providence, après cette supplication, restât sourde aux malheurs présents de la République.

Nous eussions pu choisir des exemples plus compliqués, notamment ce fragment de l'offertoire des morts :

Li- be-ra a- ni- mas om- nium fi-de- li- um.

ou bien encore de la prose des morts :

Re-cor- dá-re Je- su pí- e Quod sum cau-sa tu-æ vi-tæ
É- car-tez, Dieu si bon, vous tout amour, tendresse, in- car- né pour ma dé-tresse

Ne me per- das il- la di- e.
La nuit affreuse, l'éternité vengeresse.

Et dire que des gens, qui se croient de bonne foi, ennemis des théories bénédictines, ont été à ce point aveuglés de donner créance à de pareilles excentricités !

La cérémonie de Sainte-Croix fut en tous points réussie. L'église était comble. M. Dallier, chargé de présenter aux fidèles les qualités que pouvait avoir l'instrument, le fit avec l'autorité et le grand talent qui le caractérisent. L'exécution du *Prélude fugue et variation* de César Franck fut délicate au possible et ravit l'assistance. Les Chanteurs de Saint-Gervais exécutèrent les plus beaux morceaux de leur répertoire, des alleluias grégoriens, des pièces palestriennes et modernes. Mgr de Briey, Évêque de Meaux, qui présidait, voulut bien marquer toute sa satisfaction aux organisateurs après la cérémonie et s'intéresser au programme de la *Schola*. M. l'abbé Ollivier, chanoine honoraire de Sens, dans une fort belle allocution, parla en termes excellents de la musique religieuse et de ses devoirs. Les journaux du diocèse, notamment la *Semaine religieuse*, louèrent à l'envie cette fête musicale. La *Croix de Seine-et-Marne*, que dirige avec tant de sollicitude un prêtre des plus distingués, s'est offerte pour être le porte-parole des idées de la *Schola* dans le diocèse et travailler à la réforme du chant. Nous l'en remercions ici publiquement et comptons un jour entreprendre là-bas tout un plan de propagande comme nous l'avons déjà fait dans divers diocèses. Somme toute, excellente journée pour les idées de la *Schola*.

*
* *

NOS SOCIÉTÉS RÉGIONALES (POITOU, CHARENTES ET VENDÉE)

La fête annuelle de la Société régionale Poitevine aura lieu, comme nous l'avons annoncé, à Angoulême, le 24 février prochain.

S. G. Mgr l'Évêque, qui veut bien daigner s'intéresser à la *Schola*, à sa propagande, et qui a déjà accompli des réformes si heureuses au point de vue du chant dans le diocèse, présidera toutes les cérémonies. La journée de jeudi 24 se divisera comme suit : le matin, à dix heures, à Saint-Pierre, messe solennelle. *Au chœur* : le grand séminaire exécutera le propre de l'office sous la direction de Dom Delpech. *Au transept* : les chœurs d'amateurs de la ville, groupés par les soins de M. le chanoine Bisch, à qui nous devons déjà d'excellentes exécutions palestriniennes, chanteront la messe *Nos autem gloriari*, de Soriano. *A l'orgue* : M. de La Tombelle. La messe sera suivie d'un salut composé de pièces de Palestrina, Vittoria, de La Tombelle et abbé Boyer.

L'après-midi, à deux heures et demie, récital d'orgue à Saint-Pierre par M. de La Tombelle.

Le soir, à la salle Saint-Paul, un grand concert sera donné au profit des œuvres, dans le genre de celui qui remporta un si légitime succès lors des fêtes de Poitiers l'an passé. Par les soins du comité, des artistes de valeur ont été engagés : Mme J. Raunay, créatrice du rôle de Guilhem dans le *Fervaal* de M. Vincent d'Indy, qui, aux qualités de l'artiste de race, joint celles de la femme du monde toujours prête à donner le concours de son magnifique talent à toutes les œuvres qui la sollicitent ; M. E. Lafarge, de l'Opéra, le créateur du Siegfried de Wagner à Bruxelles ; M. F. de La Tombelle, qui nous assurent un programme des plus attrayants et des plus élevés par le choix de la musique exécutée.

Entre les deux parties, une courte conférence sera faite par M. Ch. Bordes sur le *sentiment religieux dans l'art musical*, conférence appuyée d'exemples chantés au cours des deux parties du concert.

Le lendemain matin, à dix heures, une réunion de propagande aura lieu dans les salons de l'Évêché, sous la présidence de Sa Grandeur. Il y sera traité diverses questions concernant la *Schola* et la Société régionale.

Ainsi se termineront les fêtes d'Angoulême, qui ne le céderont pas aux belles fêtes de Poitiers de l'an passé.

JEAN DE MURIS.

MOIS MUSICAL

PARIS

La messe annuelle de la Schola à Saint-Gervais. — La messe du 16 décembre, donnée à dessein au cours des conférences du R. P. Dom Mocquereau, afin de permettre à nos amis de province, venus pour assister aux conférences, d'entendre également une messe palestrinienne, a été en tous points réussie. A l'autel, M. le chanoine Ginisty, de Rodez, un des amis de la *Schola* de la première heure ; à ses côtés, MM. les abbés Brugié et Rabat, envoyés à la *Schola* par S. G. Mgr Germain, Evêque de Rodez, pour y parfaire leur éducation musicale religieuse. Au chœur, le R. P. Dom Chauvin et quelques-uns de ses élèves du cours de chant grégorien, exécutant le propre de l'office du jour (saint Eusèbe, évêque et martyr). A la tribune enfin, les Chanteurs de Saint-Gervais, sous la direction de leur chef, M. Ch. Bordes, interprétant pour la première fois en cette circonstance solennelle une des messes les plus belles et les plus inconnues de Palestrina : la messe *Salve Regina*, laissée manuscrite par le maître, et éditée seulement de nos jours dans la grande édition complète de Palestrina, par la maison Breitkopf et Haertel, de Leipzig, et rééditée à l'usage des maîtrises dans l'*Anthologie des Maîtres religieux* de la *Schola*.

Cette messe, par le côté expressif de ses idées, rappelle un peu la manière de Vittoria, alliée à l'impeccable forme du maître romain. Le thème, emprunté à l'antienne liturgique, se représente souvent au cours de l'œuvre, sans lasser pourtant l'auditeur. Enveloppé dans des contrepoints aux sonorités choisies, il réapparaît avec un charme toujours nouveau. Une des particularités de cette messe est sa variété. Jamais Palestrina n'a plus cherché à varier ses sonorités par l'emploi des chœurs réduits et les groupements différents des voix. Le *Gloria*, le *Credo* et le *Sanctus* à ce point de vue sont à étudier. La messe est écrite à cinq voix, soprani, deux alti, ténors et basses, mais les épisodes à quatre voix sont très nombreux, soit « soprani, alti, ténors et basses », soit « soprani, deux alti et ténors », ou bien encore « deux alti, ténors et basses ». A cette dernière combinaison sont dévolues les parties expressives, notamment le *Domine Deus* du *Gloria*, *Et iterum* du *Credo*. Un autre moyen de variété réside dans l'emploi des 3/2 d'une ampleur, d'une majesté incomparable. Le *Credo* et le *Sanctus* sont peut-être les morceaux les plus beaux de la messe ; quant au *Benedictus*, c'est une véritable merveille. Nous le donnerons un jour en encartage. Il ne le cède qu'à celui de la messe *du Pape Marcel*, qui, lui, ne peut malheureusement se détacher du merveilleux *Sanctus* qui l'enchâsse. L'*Agnus Dei* est aussi particulièrement expressif. La messe *Salve Regina* peut tenir la comparaison avec les messes *du Pape Marcel*, *Assumpta est* et *Ascendo ad Patrem* ; par ses qualités expressives, elle l'emporte même sur quelques-unes.

M. Ch. Bordes, voulant nous faire goûter une œuvre contemporaine, empruntée au *Répertoire moderne* de la *Schola*, choisit l'*Ave verum corpus* à deux chœurs et six voix, de Mlle Blanche Lucas, comme se prêtant à merveille à la solennité de la cérémonie. Cette œuvre très développée est d'un beau sentiment religieux. L'écriture en est magnifique. L'effet produit a été considérable. Par ses proportions, l'œuvre n'est certes pas pratique pour les offices liturgiques, sauf en des circonstances extrasolennelles, ouverture d'adoration perpétuelle par exemple, et là où se trouvent des chœurs assez nombreux pour l'interpréter. Nous engageons du moins à la lire ; elle peut convaincre, tout comme le *Deus Israël* de M. d'Indy, qu'avec les formes des maîtres on peut parler une langue moderne, extramoderne même, tout en restant dans un style profondément religieux.

A la fin de la messe, les *dessus* des Chanteurs de Saint-Gervais exécutèrent à ravir le motet *Duo Seraphim clamabant* de Vittoria, où s'enroulent autour de la proclamation de la Trinité les arabesques vocales et les *Sanctus* les plus angéliques.

Après l'Evangile, M. l'abbé Noyer, qui fut un des patrons de notre œuvre, et la tint pour ainsi dire sur les fonts, voulut bien, une fois de plus, dans une charmante allocution, parler pour elle et plus spécialement pour son orgue d'étude.

Eglise Saint-Gervais. — Fête de Noël. — A la messe de minuit, l'église était littéralement comble ; les Chanteurs y exécutèrent, selon la tradition, l'*Hodie Christus natus est* à six voix avec orgue, de H. Schütz, démesuré et redondant comme souvent les œuvres religieuses allemandes que n'a pas touchées la grâce catholique et latine, fussent-elles du grand Bach lui-même ; le *Sanctus* et le *Benedictus* de la messe *du Pape Marcel* et des tropes et noëls populaires. A la messe du jour, la messe *Salve Regina* de Palestrina, cette fois avec son magnifique *Credo*. L'*Hodie Christus natus est* de Nanini, cette éblouissante enluminure sonore, et le profond *O magnum mysterium* de Vittoria furent aussi chantés comme tous les ans.

Jeudis populaires de l'Ambigu. — Conviés à chanter une fois par mois à ces intéressantes manifestations populaires, les Chanteurs de Saint-Gervais eurent l'idée heureuse de consacrer

leur première audition, du jeudi 30 décembre, à l'exécution de plusieurs pièces inspirées par la fête de Noël et par les textes de l'Ecriture Sainte et de la liturgie.

Leur programme chronologique comprenait des morceaux depuis l'*Alleluia* grégorien de la fête de Noël, *Dies sanctificatus*, jusqu'à l'admirable air de la *Rédemption* de César Franck : « Cette crèche où dort cet enfant », précédé du délicieux chœur des anges et suivi du magnifique chœur final de la première partie de cette œuvre si sincère, d'esprit si catholique et si riche de musique. Au programme également des motets de Vittoria et de Nanini, des noëls populaires et des fragments de l'oratorio de Noël de Bach. Où alla le succès? Aux motets des maîtres du quinzième siècle, à un noël populaire, à l'œuvre de Franck, et surtout... à l'*Alleluia grégorien* chanté par quatre soprani aux voix pures, et sans le secours d'aucun accompagnement. Le fait mérite d'être signalé à messieurs les détracteurs de la méthode et des textes de Solesmes.

Église Saint-François-Xavier. — M. l'abbé Perruchot, maître de chapelle de Notre-Dame des Blancs-Manteaux, vient d'être nommé maître de chapelle de Saint-François-Xavier, avec mission d'implanter dans la paroisse le chant grégorien et la musique figurée, à laquelle il a dévoué ses efforts depuis tant d'années, soit à Rimont, à Autun et aux Blancs-Manteaux, c'est-à-dire la musique palestrinienne et la musique moderne conçue, comme la musique cécilienne allemande, dans les prescriptions liturgiques. Cette nomination n'étonnera personne quand on saura que M. l'abbé Gréa, curé de Saint-François-Xavier depuis peu, était précédemment à Saint-Vincent-de-Paul de Clichy, où M. Drees a imposé depuis deux ans le chant grégorien et la musique palestrinienne. Les mérites et la modestie de notre ami M. l'abbé Perruchot sont de sûrs garants des excellentes choses qui se feront à Saint-François-Xavier. La *Schola* gagne une place de plus.

Église Notre-Dame des Blancs-Manteaux. — Car, le signataire de cet article ayant eu l'honneur de succéder à M. l'abbé Perruchot, et M. le curé de Notre-Dame des Blancs-Manteaux lui ayant demandé de continuer, sans y rien changer, le programme de son prédécesseur, les idées de la *Schola*, si elles ont gagné une place nouvelle, en ont aussi conservé une, où, comme par le passé, on aura le souci de respecter la liturgie et chanter la musique qui convient à l'office de Dieu.

DÉPARTEMENTS

Tarbes. — Une *Schola* d'exécution vient d'être définitivement fondée à Tarbes, grâce à l'initiative intelligente de M. l'abbé Brau et de M. Canton, notre sympathique sociétaire. Composée uniquement de voix d'hommes, une vingtaine environ, elle s'est donné pour mission de relever les cérémonies dans les diverses paroisses de la ville ; c'est ainsi qu'à Saint-Jean, le dimanche 21 novembre, elle exécuta le *Kyrie* et l'*Agnus* de la messe de Lotti, le *trope* à sainte Cécile, le *Verbum caro* de Roland de Lassus, une *hymne grégorienne* et le *Cantate* de Hasler. A Sainte-Thérèse, où chantèrent jadis les Chanteurs de Saint-Gervais, elle prêta son concours, le 16 janvier, à la messe paroissiale. Pour cette exécution plus solennelle, elle s'adjoignit un chœur de voix de dames de la ville et donna la messe *O quam gloriosum* de Vittoria, et divers motets palestriniens. Nous lisons dans les journaux de la région un véritable concert de louanges sur cette exécution. Avant de quitter Tarbes, il est juste de signaler les exécutions de la chapelle de l'Immaculée-Conception des RR. Pères de la Grotte de Lourdes, dont la maîtrise s'est presque exclusivement consacrée au répertoire de la *Schola*. Le 8 décembre, on y exécuta l'*Adoro te* de M. de La Tombelle, l'*Ego sum* de l'abbé Boyer, le *Tantum* de M. Canton, et à l'issue des vêpres, la *cantate à la Vierge immaculée* de Paul Vidal. Il y a tout lieu de croire, d'après ces efforts, que Tarbes sera choisi l'an prochain par la *Schola Cantorum* comme centre de la manifestation régionale annuelle des Pyrénées et des Landes. Nous apprenons que la jeune schola vient d'être mandée à Bagnères, afin d'y redonner son intéressant programme du 16 janvier.

Toul. — Nous recevons les communications suivantes :

« A l'occasion de la fête de saint Charles, un nombreux clergé et une foule sympathique remplissaient la gracieuse chapelle de l'hospice de Toul, dirigé par les vénérées Sœurs de Saint-Charles.

« La messe fut chantée en chant grégorien par les jeunes orphelines et produisit une admiration générale. Ces jeunes filles sont au nombre d'une quinzaine à peine ; pas une d'elles n'est douée d'une voix remarquable et, bien entendu, pas une n'étudia le latin sinon pour lire le texte liturgique; leur maître, M. Oury, ne peut leur donner qu'une heure à peine de répétition par semaine ; enfin, ce ne sont pas ce qu'on appelle *des artistes*. N'y a-t-il pas là une réponse à ceux qui prétendent que la doctrine grégorienne est impopulaire et impraticable ?

« Quelques membres de la Société Sainte-Cécile voulurent donner une marque de sympathie à ces pauvres enfants en exécutant un quatuor à l'offertoire et furent aussi à la hauteur de leur tâche, mais le chant grégorien bien chanté par 15 orphelines nous semble mieux encore mériter une mention spéciale. »

— *Fête de sainte Cécile.* — La Société de Sainte-Cécile de Toul, qui, on le sait, a été une des premières à se fonder à l'exemple de la *Schola* pour suivre son programme et tenter les mêmes efforts, vient de donner une fois de plus la mesure de ce qu'elle est capable de faire. On se souvient de la solennité donnée à la fête patronale l'an dernier, à laquelle assistaient Dom Pothier, MM. Ch. Bordes, Pirro, Ropartz, etc. Cette année il n'y eut pas de diminution, au contraire. Au chant palestrinien, M. Oury, le vaillant directeur de la Société, avait ajouté le chant grégorien. Préparée avec soin, cette partie du programme remporta un tel succès, tous les journaux de Nancy et de la région en font foi, qu'il est question de donner une fête particulièrement grégorienne, à l'exclusion de toute autre musique. Aux fêtes dernières, le chant figuré était représenté par un *Kyrie* de M. Oury, le *Gloria*, le *Sanctus* et l'*Agnus* de la messe *Douce mémoire* de Roland de Lassus, si merveilleusement mélodique, le *Veni Sponsa* de Palestrina, l'*Ave Maria* de Josquin des Prés, et le *Tantum ergo* de l'abbé Chassang. Dans cette magnifique cathédrale à l'acoustique merveilleuse, ces chants si en harmonie avec le milieu ne pouvaient que transporter l'auditeur. A Toul on a la foi, le courage, la patience et la persévérance. Que de miracles n'obtient-on pas avec ces vertus! M. Jeanjean, organiste de Saint-Gengoult, tenait le grand orgue, et exécuta avec talent diverses pièces de Dubois, Guilmant et des interludes pris dans les œuvres de Roland de Lassus et de Zachariis.

Villefranche-de-Rouergue (Aveyron). — La consécration d'un autel et la bénédiction d'une statue de la Vierge ont été pour la paroisse de Notre-Dame de Villefranche l'occasion d'une fête religieuse et musicale, qui remporta le plus grand succès. Grâce à M. le chanoine Ginisty, de Rodez, dont on connaît le dévouement à la cause grégorienne, une schola de prêtres et de laïques avait été improvisée en quelques jours avant la fête, et toutes les pièces de l'office furent exécutées en chant grégorien. A la tribune, un chœur de voix, stylées avec soin, exécutèrent quelques morceaux de musique, notamment la *Cantate à la Vierge immaculée* de Paul Vidal (à trois voix égales), publiée dans notre *Chant populaire.* Cette cantate, spécialement écrite pour une circonstance analogue, retrouva à Villefranche le succès qu'elle remporta à Paris au couronnement de la Vierge de la Médaille miraculeuse des Sœurs de Saint-Vincent-de-Paul, pour laquelle elle fut composée. Succès qu'elle retrouva depuis dans nombre de paroisses et de communautés, notamment à Tarbes, à Toulouse, etc. Très simple et très mélodique, elle peut être donnée comme modèle de musique extraliturgique de circonstance, pouvant se chanter soit dans les réunions pieuses ou à l'issue d'un office. Elle a la saveur populaire des cantiques en langue vulgaire, comme il conviendrait d'en chanter dans les réunions de confréries, c'est-à-dire simple et pieuse à la fois.

G. de Boisjoslin.



BIBLIOGRAPHIE

Musiciens du Limousin (J. Plantadis. — Brive)

Nous recevons de Brive un petit travail fort intéressant, signé Joannès Plantadis, sur les musiciens du Limousin. Cette étude, très documentée, donne une biographie assez abrégée de divers compositeurs du seizième et dix-septième siècle, notamment de François-Léonard Barré, Pierre-Benoît de Jumilhac, Eustorge de Beaulieu, tous musiciens fort appréciés à leur époque, et qui eurent une notable influence sur le développement de la musique, tant religieuse que profane. Inutile d'ajouter que tout le livre est écrit pour la plus grande gloire du Limousin, et que l'auteur s'y montre amoureux très fervent de sa petite mais féconde patrie.

Harmonia Sacra (M. l'abbé Tincelin)

M. l'abbé Tincelin, ancien élève de la maîtrise de Langres, nous adresse un certain nombre de pièces religieuses, chœurs, cantiques, à une ou plusieurs voix. Toutes ces pièces sont d'une facture excessivement simple, et très peu contrapointée. Leur extrême facilité les rend abordables pour les plus humbles maîtrises, ou pour les grandes masses chorales où les éléments musicaux font un peu défaut. J'en citerai quelques-unes pour leur sentiment religieux : un *Panis angelicus* du premier ton grégorien, pour chœur à quatre voix; un *Tantum ergo* en *mi* mineur, à deux parties, et un *O salutaris* à quatre voix du même ton.

Toutes ces pièces se trouvent chez l'auteur, à la cure de Mareau-aux-Prés, par Cléry (Loiret).

A. M.

Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

Quatrième Année | N° 2 | Février 1898

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	*15, Rue Stanislas, 15*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale). . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

LA MUSIQUE DANS LES COUVENTS DE FEMMES
depuis le moyen âge jusqu'à nos jours

Mesdames, Messieurs,



Ne souriez pas si cette modeste causerie débute à la façon solennelle d'un sermon classique, par une phrase latine tirée d'un Livre Saint ; ne vous en effrayez pas surtout : car, lors même que nous posséderions l'autorité nécessaire pour vouloir, à propos de musique, morigéner notre prochain, nous ne le tenterions pas. Si vous voulez bien nous suivre dans le simple exposé historique du sujet que nous avons l'honneur d'aborder ce soir devant vous, nous arriverons ensemble très naturellement à dégager pour le temps présent la vivante leçon de l'histoire.

« *Mulier tacet in ecclesia* : La femme se tait dans l'église », a dit l'Apôtre saint

Paul[1], et cette maxime célèbre, par laquelle toute immixtion dans les discussions théologiques, toute participation directe à la célébration des offices, étaient interdites aux femmes, a été invoquée pour leur défendre, dans l'église, aussi bien le chant que la parole. Durant les premiers siècles du christianisme, cependant, leurs voix se confondaient librement avec celles des hommes, dans le chœur formé de toute la communauté des fidèles : « Le psaume que nous avons chanté, dit saint Jean Chrysostome, a réuni toutes les voix en une seule, et le cantique s'est élevé harmonieusement à l'unisson. Jeunes et vieux, riches et pauvres, femmes, hommes, esclaves et citoyens, tous nous n'avons formé qu'une seule mélodie[2]. » Saint Ambroise, dans l'église de Milan, favorisait le même usage et se plaisait à comparer le chant du peuple au bruit rythmé des ondes ; mais un sérieux correctif s'ajoute à l'expression de sa tolérance : s'il encourage les deux sexes à chanter ensemble les psaumes, c'est pour fixer et retenir dans la direction unique de la prière des esprits enclins à la légèreté ou à l'indiscipline : « Quand une seule personne parle ou chante, les autres font du bruit. Il s'établit un grand lien d'unité, lorsque tous se réunissent en un chœur[3]. » Saint Isidore de Péluse, au cinquième siècle, est plus catégorique : « La permission de chanter dans l'église, dit-il, a été laissée aux femmes dans les temps apostoliques, à cause de leur vice inné de loquacité. » Mais, ajoute-t-il, cette bienfaisante latitude, étant elle-même devenue pour les cantatrices une occasion de péché, leur a été retirée.

Les canons des conciles et des synodes tenus pendant le moyen âge nous renseignent explicitement sur les motifs d'une interdiction plusieurs fois renouvelée ; les femmes, en certaines contrées, apportaient aux jours de fêtes jusque dans les églises le répertoire des places publiques ; sous prétexte de cantiques, elles entonnaient des chansons populaires dont le côté profane, ou même pieusemeut légendaire, s'écartait souvent un peu trop du dogme ou de la liturgie ; et très probablement les plus habiles d'entre elles introduisaient déjà dans la simple interprétation des mélodies permises cet élément de mondanité qui, de nos jours, a pu réveiller et justifier de temps en temps ces très antiques défenses. Toujours est-il qu'avant le règne de Charlemagne, plusieurs papes, plusieurs assemblées d'évêques, avaient déjà condamné et presque absolument supprimé le chant féminin dans l'église[4].

L'asile des monastères lui était ouvert : il s'y réfugia et y prit des aspects très divers, que nous allons essayer de caractériser.

Au lointain du passé, dans cet immense Orient, sans âge et sans frontières, qui avait été déjà, avant l'aurore du christianisme, le berceau et la tombe de plusieurs civilisations, les plus anciens moines nous apparaissent sous la figure étrange et presque surnaturelle d'ascètes altérés de pénitence et d'oubli, cherchant dans l'obscurité des sépulcres ou dans la sécheresse du désert une

1. S. Paul, I *Corinth.*, xiv, 34, 35.

2. S. Jean Chrys., *Œuvres*, édit. 1733, t. XII, f. 349.

3. Voyez ce texte et le suivant dans Gerbert, *De cantu et musica sacra*, t. I, p. 38 et suiv.

4. Conciles et synodes de Laodicée, entre 343 et 381, d'Antioche en 379, d'Auxerre en 578, de Chalon-sur-Saône en 650 ; statuts synodaux de saint Boniface en 747 ; décrets des papes Gélase et Zacharie, etc. Voyez Hefele, *Histoire des Conciles*, tomes I, II, III ; Gerbert, *De cantu et musica sacra*, t. I ; F. Ortoli, *Les Conciles et les Synodes dans leurs rapports avec le traditionnisme*, p. 86 et suiv., 94 et suiv., 135.

complète solitude. A l'écart de toutes les joies, à l'abri de toutes les souffrances de l'humaine vie, ils arrivaient par la méditation et l'extase à la vision anticipée des choses futures. Sainte Synclétique, qui fut la première des religieuses, est louée d'avoir méprisé la douceur du chant autant que les parures profanes et les plaisirs défendus. Elle eut, sous ce rapport, très peu de disciples. Nous voyons bien sainte Thérèse parvenir, par la possession du suprême bonheur de la vie spirituelle, à un détachement semblable : « Les eaux, dit-elle, les campagnes, les fleurs, les parfums, la musique et tant d'autres choses qui passent dans le monde pour ravissantes, le sont si peu pour moi en comparaison de mes visions ordinaires, que je voudrais n'avoir point d'yeux pour les voir, point d'oreilles pour les entendre[1]. » Mais à toutes les époques, de telles dispositions restent très rares, et l'on peut affirmer que la fondation des plus anciens monastères entraîna le sentiment chrétien dans une direction opposée, sous le rapport musical, à ces austérités anachorétiques. Le groupement des individus en communautés remplaça l'isolement farouche des premiers moines, et la substitution du *nombre* à l'unité commanda l'emploi de formes différentes dans le langage que les âmes parlaient à Dieu. Rassemblées dans un élan d'amour et d'adoration, elles se donnèrent pour tâche de lui offrir tout ce qui est pur, tout ce qui est saint, tout ce qui est beau : l'innocence des enfants, la chasteté des vierges, le parfum des fleurs, la prière des cœurs, les créations des arts. Sous les blanches voûtes des couvents nouvellement bâtis naquirent la poésie et la musique religieuses, inspiratrices des symboliques peintures, des orfèvreries merveilleuses, des sculptures et des mosaïques héritées du monde antique et rajeunies par le baptême de la nouvelle foi. Ce fut l'âge d'or du chant liturgique, le printemps de l'art chrétien. La règle de saint Benoît, adoptée par un nombre considérable de communautés d'hommes et de femmes, fixait minutieusement l'ordre des chants qui composaient les offices quotidiens. Enfermée volontairement dans un cercle unique de pensées et d'expressions, aiguisée et comme immatérialisée par les jeûnes et la contemplation, l'intelligence des moines se tendait presque passionnément vers la poésie sacrée, et ils enrichissaient chaque jour la liturgie de l'Eglise ou de leur Ordre particulier par des hymnes nouvelles, des proses, des séquences, et par ces paraphrases intercalaires que l'on appelait des *tropes*.

Il y eut bientôt des monastères célèbres par la beauté de leurs voix, par la science de leurs chanteurs. L'enseignement ne pouvant être alors que simplement oral et traditionnel, on leur empruntait des maîtres qui allaient porter en d'autres retraites les meilleures doctrines et les livres les plus parfaits. Les couvents de femmes s'efforçaient aussi d'atteindre, dans le chant sacré, à un pareil niveau de foi et d'art; quelques-uns faisaient venir d'Irlande jusque dans

1. Voyez la *Vie de sainte Thérèse, écrite par elle-même*. La première traduction française en a été publiée à Paris, en 1691. — Un autre passage intéressant nous montre que la sainte s'acquittait cependant du devoir du chant : « Je savais mal le chant et j'en étais bien fâchée, non par la crainte d'y faire des fautes en la présence de Dieu, ce qui aurait été une vertu, mais à cause des personnes qui m'écoutaient; et ce sentiment de vanité me troublait de telle sorte qu'il me faisait manquer encore davantage. Enfin, je résolus de dire que je ne le savais pas lorsque je ne le savais qu'imparfaitement, et cela ne me donnait pas d'abord peu de peine; mais je le faisais après avec joie; et quand je commençai à ne plus me soucier que l'on connût mes défauts et à renoncer à ce malheureux point d'honneur que je me figurais en cela, et que chacun met où il lui plaît, je chantai beaucoup mieux qu'auparavant. »

la Gaule mérovingienne des moines réputés pour leur manière habile d'enseigner le chant[1]; à Poitiers, sainte Radegonde, fondatrice d'un monastère, faisait composer par Fortunat des chants spéciaux, et procurait ainsi au monde chrétien le *Vexilla regis* et le *Pange lingua*[2]; à Remiremont, les nonnes, pour rivaliser pieusement avec d'illustres monastères bénédictins, instituaient chez elles l'usage de la « psalmodie perpétuelle », et se partageaient, pour un chant de louange ininterrompu, en sept chœurs qui alternaient jour et nuit dans sept chapelles; en Irlande, sainte Brigitte, mettant au service de Dieu son talent musical, chantait en s'accompagnant d'un instrument à cordes[3], l'antique harpe nationale qui symbolise encore la « verte Erin » dans les armoiries du Royaume-Uni.

Dans les maisons où la règle imposait l'obligation du travail manuel, les religieuses les plus instruites copiaient les livres de chœur. Quelques-unes passaient même de la pratique du chant à la théorie et à la composition. Hrosvitha, la nonne dramaturge du dixième siècle, étalait dans une de ses pièces des citations de Boèce et de Martianus Capella[4]. Sainte Hildegarde, en Allemagne, faisait preuve d'un rare don poétique, et composait entre autres cette belle prose au Saint-Esprit que des érudits chrétiens ont mise au-dessus du *Veni, Sancte Spiritus* : « O feu de l'Esprit Paraclet, ô vie qui es la vie de toute création, ô très pure fontaine dans l'eau de laquelle on lit que Dieu accueille les étrangers et cherche les égarés, ô chemin qui pénètre partout' Si les nuées roulent dans le ciel, si l'éther y vole, si la terre verdoie, c'est par toi, c'est grâce à toi, c'est de toi : *laus tibi!*[5] »

Mais ces faits sont exceptionnels, et, sur ce point comme en toutes choses, la femme du moyen âge s'abstient d'une initiative que, d'ailleurs, dans les cloîtres, l'esprit d'obéissance et d'humilité n'eût guère encouragée.

De même que les religieuses avaient simplement reçu des monastères d'hommes les modèles du chant liturgique, de même les vit-on adopter docilement les innovations plus ou moins licites des chantres du douzième et du treizième siècle. A la Trinité de Caen, les nonnes chantaient les leçons *avec farce*, c'est-à-dire avec des intercalations de vers ou de couplets en langue vulgaire[6], et chaque année, dans la nuit de Pâques, le drame des *Trois Maries* se déroulait dans l'église de l'abbaye féminine d'Origny-Sainte-Benoîte. Les religieuses désignées pour en être les actrices se préparaient à leur rôle comme à un acte essentiel de piété, par l'oraison mentale et la réception des sacrements. Puis, le moment venu, elles prenaient des cierges allumés, et s'avançaient vers l'autel en déplorant la mort du Sauveur :

1. OZANAM, *La Civilisation chrétienne chez les Francs*, p. 565. — MONTALEMBERT, *Les Moines d'Occident*, t. II, p. 481 et suiv., 645.

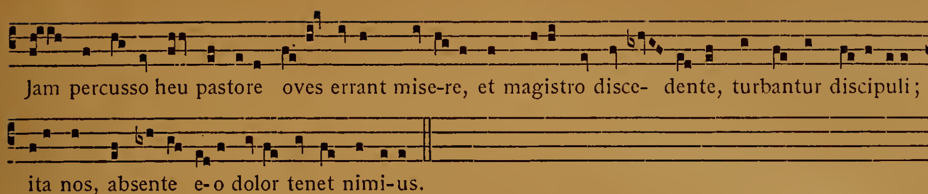
2. Sainte Radegonde, née vers 519, épousa Clotaire Ier à Soissons en 538, se retira dans son couvent de Poitiers en 544 et mourut en 587. Sa vie a été écrite par Ch. Pidoux, sieur du Chaillou, en 1621 ; par Jos. du Monteil en 1627. — Venantius Fortunatus, né en 530, mourut évêque de Poitiers après l'an 600. — Voyez *Histoire littéraire de la France*, t. II, p. 312, et t. III, p. 346 et 464 ; MONTALEMBERT, t. II, p. 307 et suiv.; LEROUX, *Le Poète Fortunat*, 1885, in-12.

3. Sainte Brigida, née en Ecosse vers 453, mourut abbesse de Kildare (Irlande), en 523. — Voyez Bolland., 1er février.

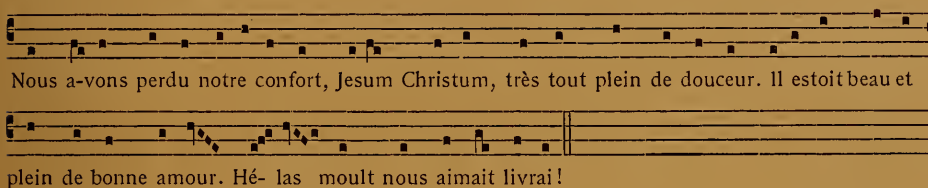
4. MAGNIN, *Origines du théâtre moderne*, p. 301.

5. MONE, *Hymni latini medii ævi*, n° 179. — LÉON GAUTIER, *La Poésie religieuse dans les cloîtres*, p. 46. — RICHAUD, *Sainte Hildegarde*, 1876, in-8°.

6. GERBERT, t. I, p. 318.



A la manière des épîtres farcies, l'idiome vulgaire alternait bientôt avec le langage officiel de l'Église; laissant à l'écart Marie-Madeleine, les deux autres cantatrices s'approchaient de la boutique simulée d'un marchand, pour acheter les parfums qu'elles voulaient répandre sur le corps de Jésus; le long et naïf dialogue chanté qui s'engageait entre eux est caractéristique de cette forme d'art vraiment populaire. D'abord les saintes femmes renouvellent leur plainte :



Puis elles interrogent le marchand :

> Dis-nous, marchand très bon, vrai et loyal,
> Cet onguent veux-tu le vendre?
> Dis tôt le prix que tu en veux avoir.

Et leur discours s'achève en un sanglot :

> Hélas! le verrons-nous jamais?

Le marchand, tout à son commerce, demande de son onguent cinq besans d'or, puis il en offre un autre, meilleur encore, mais plus cher :

> Gentil marchand, du meilleur, bien nous vend.
> Tant que tu veux de l'argent, plus en prend.

L'affaire conclue, le boutiquier se trouve subitement touché de la grâce, et se joint à ses clientes :

> Certes, je veux aller auprès Jésus.
> Tous ceux sont sots qui ne vont auprès lui.

Avec Marie-Madeleine, on reprend le chemin du sépulcre, et la langue latine reparaît, toujours mélangée avec le français, dans le dialogue chanté des trois Maries et de l'Ange, jusqu'à ce que résonnent, dans la bouche de ce dernier, les paroles consolatrices :

> Bonne nouvelle vous apporte,
> Que relevé est de la mort
> Jésus-Christ, le doux fils de Marie.
> Ne pleurez plus, ma douce amie!

Alors Jésus apparaît à Marie-Madeleine : *Mulier, quid ploras?* et les trois femmes se redressent, joyeuses, pour l'*Alleluia*: elles portent aux apôtres l'annonce de la résurrection, et l'action s'achève, avec le concours de tous les assistants, par le chant du *Te Deum*[1].

1. Le texte et la musique de ce drame ont été publiés par Coussemaker, *Drames liturgiques*, p. 336 et suiv., d'après un manuscrit de la bibliothèque de Saint-Quentin, provenant du monastère d'Origny-Sainte-Benoîte.

Pour comprendre la profonde émotion religieuse produite par un tel drame, il faut se reporter au temps qui le vit éclore; il faut se représenter la tension des esprits, préparés par toutes les observances et tous les offices du Carême, par les veillées pleines de deuil et de mystérieuse attente de la Semaine sainte; lorsqu'arrivait enfin la grande nuit de Pâques, le peuple, attaché aux lèvres des acteurs et les sens remués par les chants, la mimique, les lumières, l'encens, se sentait l'âme emplie des choses saintes, et croyait assister à la réalisation tangible et familière des faits dont sa mémoire était nourrie; les nonnes qui personnifiaient les trois Maries revivaient elles-mêmes ces jours sacrés du sacrifice et de la rédemption ; et quand, après les chants de plainte et de douleur, retentissaient l'*Alleluia* et le *Te Deum*, acteurs et assistants se trouvaient invinciblement emportés dans l'explosion commune de l'universelle joie.

Ainsi, les cloîtres accueillaient toutrs les formes de l'art ou de la poésie religieuse. Lorsque l'usage des orgues se répandit, des nonnes apprirent à en jouer, et l'on vit des seigneurs, voulant faire un présent à quelque abbaye, offrir aux religieuses un orgue au lieu d'une pièce d'orfévrerie. D'autres instruments suivirent, et les premiers essais de la polyphonie ne restèrent pas étrangers à des retraites où pénétrait de plus en plus l'esprit du monde.

Au milieu des troubles permanents de la société civile en formation, au milieu des guerres barbares et sans cesse recommencées, des épidémies meurtrières, des famines, des fléaux de toute nature dont les chroniqueurs du moyen âge nous ont transmis le sombre récit, les monastères furent longtemps le seul asile de la foi, de la science, de l'art, de la civilisation tout entière. Lorsque très lentement revinrent au dehors la sécurité et la douceur de vivre, ces retraites sacrées connurent une décadence que l'impartiale histoire ne cherche point à voiler, et dont le contrecoup se fit sentir dans la culture de la musique religieuse, seul côté de la vie monastique que nous ayons ici le droit d'effleurer[1]. Il fallut défendre à des abbesses de laisser chanter chez elles des chansons d'amour, et défendre aussi à de simples moniales d'aller aux assemblées populaires des jours de fêtes, qui se terminaient par des danses. Les nonnes de Remiremont, transformées en nobles chanoinesses, laissèrent se lézarder les chapelles où ne se succédaient plus les sept chœurs alternés de la psalmodie perpétuelle. De même que les robes de fin drap, bordées d'hermine, avaient remplacé les anciens vêtements de laine grossière, de même en plus d'un couvent, de véritables concerts s'étaient substitués à la pieuse exécution du chant liturgique.

Si nous souhaitons de savoir jusqu'à quel point fut portée, au seizième siècle, la culture musicale de certains Ordres religieux de femmes, c'est surtout vers l'Italie qu'il faudra tourner nos regards. Nous y verrons, en 1495, Jérôme Savonarole s'indigner contre les religieuses de l'Annonciation, à Florence, parce qu'elles usaient de l'orgue et du chant figuré ; le moine illuminé qui dressait dans les carrefours des bûchers pour la destruction sauvage des œuvres d'art, ne décida point ces nonnes à y jeter leurs livres de musique;

1. Voyez sur cette période l'*Histoire des Ordres monastiques*, du P. Hélyot (terminée par le P. Bullot), 1714 et suiv., 8 vol., ou le *Dictionn. des Ordres religieux*, tiré de cet ouvrage par L. Badiche et publié dans l'*Encyclopédie Migne*, en 4 vol. — Voyez encore Gerbert, ouvr. cité, et l'*Etude historique sur l'abbaye de Remiremont*, par l'abbé Guinot.

cinquante années plus tard, un versificateur anonyme parle encore avec enthousiasme de leurs vêpres et de leurs chants suaves, « pareils à ceux des anges du paradis[1] ». A cette époque, la polyphonie vocale religieuse parvenait, entre les mains des compositeurs de l'école romaine, à son plus haut point de beauté et de gloire, et les couvents pourvus de ressources musicales y trouvaient un répertoire de merveilleuses pièces à voix égales, bien faites pour répondre à cette définition de chants « pareils à ceux des anges ». Le motet de Vittoria, *Duo Seraphim clamabant*, souvent entendu et toujours admiré à Saint-Gervais, peut être cité comme un exemple magnifique de ce que des maîtres de génie savaient alors offrir aux chœurs féminins[2].

(A suivre.) MICHEL BRENET.



LE ROLE DU CHANT LITURGIQUE

ET SA PLACE DANS LA CIVILISATION GÉNÉRALE DU MOYEN AGE

Conférence du 23 décembre 1897

(SUITE)

2° *Le plain-chant au théâtre*

Cette alliance de mots semble peut-être légèrement révolutionnaire, mais de vrai, Mesdames et Messieurs, n'avez-vous jamais, aux fêtes solennelles, aux grands mariages et aux grands enterrements, entendu le théâtre à l'église, pour vous étonner du plain-chant au théâtre?

A la vérité, le chant liturgique risquerait fort aujourd'hui de prendre à la scène de mauvaises habitudes, tandis qu'à l'église le théâtre ne pourrait que se sanctifier.

Au moyen âge pourtant, il n'en fut pas de même, et vous savez que les meilleurs artistes étaient aussi les meilleurs chrétiens; chez nos pères, l'art dramatique, à son berceau, fut un art religieux, et le théâtre sortit de l'église. Les acteurs furent tout d'abord les ministres du culte, et les pièces qu'ils jouaient n'étaient autres que les épisodes du drame divin : c'est pourquoi ces pieux artistes, à l'enfance de l'art, ne pouvaient trouver ailleurs que dans une foi vibrante l'émotion qui fait les grands talents.

Nous appellerons *drames liturgiques* ces premières ébauches de l'art dramatique, et nous verrons comment la scène moderne se rattache à ces pièces que les clercs et les prêtres jouaient devant l'autel.

« Au milieu de l'office liturgique, trop court au gré de la piété du peuple, les prêtres inséraient, à l'époque des fêtes solennelles, surtout au temps de Noël et de Pâques, une représentation dialoguée des scènes évangéliques, dont on faisait mémoire en ces jours, comme de la Nativité de Jésus ou de la Résurrection. Le drame était court, réduit aux traits essentiels : une simple

1. BAINI, *Memorie... sopra la vita... di Pierluigi da Palestrina*, t. II, p. 155.
2. Cette pièce porte le n° 58 dans l'*Anthologie des Maîtres religieux primitifs*, de M. Ch. Bordes.

paraphrase du texte sacré. Il était écrit en latin et, à l'origine, en prose. Les acteurs étaient des prêtres et des clercs. La représentation était tout entière grave, solennelle, hiératique : c'est cette forme ancienne du drame que nous appelons *drame liturgique*[1]. »

C'est en ces termes précis que M. Petit de Julleville caractérise l'ancien drame liturgique, qui n'est ainsi que le développement et la mise en action de l'office du temps et des saints.

Le drame liturgique primitif était donc écrit en prose latine, puis il le fut en vers latins; il faisait corps avec l'office du jour, il était joué par les clercs monastiques ou séculiers, et dans l'intérieur de l'église.

Bientôt, l'initiative personnelle se fit une plus large place; les acteurs prirent avec le texte sacré des libertés plus grandes, réservèrent le latin pour les versets, les répons et les leçons, et écrivirent le dialogue en langue vulgaire; en même temps, on transportait la scène devant le portail de l'église, et des communautés laïques, des confréries d'acteurs, remplacèrent le clergé dans l'interprétation de ces jeux, de ces miracles, de ces mystères : le type en est, dès le douzième siècle, la *Représentation d'Adam*.

Revenons au drame liturgique : il était entièrement chanté, les manuscrits en font foi, mais quelle en était la musique? La réponse est simple. Quand le texte était emprunté à la liturgie, on chantait naturellement la cantilène liturgique correspondante; quand, au contraire, l'auteur avait écrit un dialogue de circonstance, il avait en même temps composé une mélodie qui se chantait sur les paroles nouvelles, mais il va de soi que dans un siècle où les tonalités modernes étaient insoupçonnées encore, ces pièces étaient écrites dans les modes grégoriens, il va de soi qu'antérieures à la musique mesurée, ces mélodies se chantaient sur le rythme libre du chant liturgique.

Pourtant il est à remarquer — tant le plain-chant est l'interprète fidèle des paroles qui l'accompagnent! — qu'à cette littérature très expressive, à ce dialogue très humain toujours, correspond une mélodie humaine et expressive, et pour vous le faire comprendre, on vous interprétera tout à l'heure un fragment de drame liturgique que De Coussemaker a intitulé *Le Massacre des saints Innocents*.

Les saints Innocents, vêtus de blanc, se promènent en chantant les louanges de l'Agneau divin. Joseph et Marie sont parmi eux avec l'Enfant Jésus, quand un ange leur apparaît et leur ordonne de fuir en Égypte parce qu'Hérode se propose de mettre à mort tous les jeunes enfants, les saints Innocents. Pendant ce dialogue, Hérode, pour la simplicité du décor, n'en est pas moins assis sur son trône avec un écuyer auprès de lui; mais, pour la vraisemblance, les saints Innocents, Joseph et l'ange lui-même feignent de ne pas le voir, et Hérode de ne pas les entendre.

Enfin, quand Joseph est parti, Hérode donne à son écuyer l'ordre de commencer le massacre.

Armiger eximie, pueros fac ense perire.

Intervention éplorée des mères, qui tombent aux genoux des bourreaux.

Oremus, tenere natorum parcite uite.

1. Petit de Julleville, *Histoire de la Littérature française*, t. II, ch. viii.

Et les innocentes victimes de demander pourquoi le ciel les abandonne :

Quare non defendis sanguinem nostrum, Deus noster ?

Mais l'ange leur répond :

Adhuc sustinete modicum tempus, donec impleatur numerus fratrum uestrorum !

Alors arrive Rachel, la grande affligée, et avec elle, deux femmes qui la consolent. La didascalie, soyons modernes, le jeu de scène, nous apprend que Rachel, *stans super pueros, plangat, cadens aliquando, dicens.*

Ecoutez-la :

Hélas ! tendres enfants !
Que vos membres sont déchirés !
Hélas ! douces créatures !
Que la rage d'un homme a tuées !
Hélas ! ni la pitié,
Ni votre enfance ne vous ont protégés !
Hélas ! mères infortunées
Qui sommes contraintes de voir ce spectacle, etc.

Mais je n'irai pas plus loin, et je laisse aux musiciens le soin de commenter ces paroles douloureuses.

He-u ! tene- ri partus ! laceros quos cernimus artus ! He-u ! dulces na- ti so-la rabi- e iugu-
la-ti ! He-u ! qui-a nec pi- e-tas nec uestra sal- uauit e-tas ! He-u ! matres mi-sere que co-gi-
mur ista uide-re ! He-u ! quid nunc agimus ? cur non hec facta subimus ? He-u qui- a mero-
res nostrosque leuare do-lores gaudi-a non possunt, nam dulci- a pigno-ra desunt !

Consolatrices *excipientes eam cadentem dicentes :*

No-li, uir-go Ra- chel, etc.

Comme en ce temps-là, déjà, la vertu était récompensée et le vice puni, Hérode est détrôné par son fils Archélaos et l'ange fait signe à Joseph de revenir d'Égypte : le drame s'achève sur un *Te Deum* général.

Vous avez entendu cette mélodie, vous avez remarqué quelle intensité d'expression se dégage de ces plaintes, et des chants tels que celui-ci doivent amplement prouver à quel point la cantilène grégorienne est une musique vraiment émouvante, et que, plus de six cents ans avant la conception wagnérienne du drame lyrique, on avait, bien plus simplement, trouvé dans l'art musical le chemin du cœur.

Cette intensité d'expression, nous la retrouvons dans les autres drames liturgiques qui nous sont restés du moyen âge, le drame de *Daniel, les Trois*

Clercs, l'Adoration des Mages, la Conversion de saint Paul, l'Annonciation et bien d'autres.

Nous quitterons les drames liturgiques, qui, dans une prompte décadence, vont se séculariser, pour suivre, mais en remontant de quelques siècles en arrière, le plain-chant dans la vie publique et dans la vie privée.

3° *Le plain-chant dans la vie publique et dans la vie privée*

Il est facile de concevoir qu'en des siècles où l'humanité ne concevait pas d'autres théories musicales que le chant ecclésiastique avec ses tonalités et son rythme oratoire, on ait dû, dans la vie quotidienne, emprunter le chant de l'Église pour l'adapter à des paroles qui n'avaient rien d'évangélique, qui n'avaient rien que de profane. Et pourtant, quoi de plus naturel? L'homme a toujours chanté, et c'est bien volontiers que l'Église, très libéralement, lui prêtait son chant, que l'Église laissait l'homme du moyen âge chanter l'amour profane avec les cantilènes qui semblaient réservées à l'amour divin, qu'elle lui laissait entonner, à l'heure des combats et au milieu des horreurs de la guerre, le chant d'une religion de pardon et d'amour, car après la débauche et après le carnage, l'homme revenait tout assagi aux vitraux de nos cathédrales, à leurs saints, à leurs vierges, et ces mêmes lèvres qui avaient proféré des chants d'amour et des hymnes sanglantes laissaient au pied des autels tomber des paroles de soumission et de repentir. L'Église le savait bien : aussi se montrait-elle volontiers indulgente, et je crois bien que ce prétendu réalisme du moyen âge cachait derrière lui un idéalisme très élevé, qui pardonnait à l'homme les faiblesses de sa nature pour le ramener plus sûrement à la notion du devoir et de Dieu.

Mais ne suis-je pas un peu éloigné du sujet qui doit nous retenir?

Il est donc entendu que l'Église a prêté son chant à l'homme dans la vie publique et dans la vie privée. Comment celui-ci s'en est-il servi? Il est malaisé de le dire, dans le silence des historiens, contemporains de ces chansons quasi populaires dont ils n'avaient cure. Il nous reste pourtant quelques textes très intéressants qui nous renseignent sur les habitudes de nos pères et nous permettent de deviner d'autres chants qui ne nous sont pas parvenus.

Nous adopterons, pour nous conduire dans ce chaos de l'incertain, la division en chants de guerre et en chansons d'amour.

Voyons d'abord les chants de guerre.

Une vie de saint, de l'époque mérovingienne, la *Vie de saint Faron*, attribuée à Hildegarius, évêque de Meaux, qui, lui, vivait sous le règne de Charles le Chauve, nous a conservé un chant sur la victoire remportée par Clotaire II sur les Saxons en 622.

De Chlotario est canere rege Francorum,
Qui iuit pugnare in gentem Saxonum.
Quam grauiter prouenisset missis Saxonum
Si non fuisset inclytus Faro de gente Burgundionum.

Il nous faut chanter Clotaire, le roi des Francs, qui s'en fut combattre la nation saxonne, et Dieu sait quels malheurs seraient tombés sur les envoyés des Saxons, si Faron, de race bourguignonne, ne s'était trouvé là !

Le chroniqueur ajoute : « *Ex qua uictoria carmen publicium iuxta rustici-*

tatem per omnium pene uolitabat ora ita canentium : femineque choros inde plaudendo componebant. On composa sur cette victoire un chant populaire, qui, en raison de sa simplicité, volait de bouche en bouche et que les femmes chantaient en dansant et en battant des mains. » Quoi qu'il en soit, pour répandu que ce chant ait été, la mélodie ne nous en est pas parvenue.

An contraire, un manuscrit de la Bibliothèque Nationale, le codex latin 1154, du dixième siècle, nous a conservé le texte et la musique d'un chant composé sur la mort de Charlemagne. De Coussemaker, dans son *Histoire de l'harmonie au moyen âge,* en a traduit les deux premières strophes, que l'on va vous faire entendre : sa tentative de traduction était hardie, à vous de nous dire si elle a été heureuse.

COMPLAINTE SUR LA MORT DE CHARLEMAGNE

A so-lis ortu usque ad occidu- a, Lit-to- ra ma-ris planctus pulsat pecto-ra, Ultra ma-
Plus lent
ri-na agmi-na tris-ti- ti- a, Te- ti-git ingens cum me-ro-re nimi- o. Heu ! me do-lens
plango ! Franci, Romani atque cuncti credu-li Luctu punguntur, Et magna mo-lesti-a, In-
Plus lent
fantes, senes, glo-ri-o-si princi-pes, Nam clangit orbis Detrimentum Karo- li, Heu ! mihi
mi-sero, etc.

Quand Charlemagne fut mort; quand son fils, Louis le Pieux, qui avait su maintenir encore l'intégrité de l'empire carolingien, eut disparu, ses descendants s'en remirent au hasard des combats pour savoir à qui appartiendrait le sceptre impérial. La rencontre eut lieu, le 25 juin 841, à Fontenoy-en-Puisaye, et cette bataille célèbre, qui devait décider des destinées de l'empire, inspira le chant suivant à quelque comtemporain : nous pouvons croire qu'il eut une grande réputation.

SUR LA BATAILLE DE FONTENOY-EN-PUISAYE

Aurora cum primo ma-ne tetram noctem di-uidens sabbatum non illud fu-it,sed saturni do-li-
um ; De fraterna rupta pa-ce gaudet demon impi-us.

Plus d'un siècle après, au temps des Épigones carolingiens, Otton II envahissait la France en 978. Le roi Lothaire et le duc de France, Hugues, s'étaient réfugiés à Paris, et Otton II vint les y relancer. Mais les hommes d'armes et les habitants tinrent bon et donnèrent aux vassaux du duc de France le

temps d'accourir. Otton, jugeant de l'inutilité d'une attaque, fit chanter, par bravade, nous apprennent les chroniqueurs contemporains, une hymne de triomphe, et sur les hauteurs de Montmartre, il fit entonner par tous ses soldats un formidable *Alleluia*, dont les oreilles des Parisiens durent tinter longtemps, puis il leva le camp pour s'en retourner.

Mais voici que la France, rajeunie avec la dynastie capétienne, se souvient qu'elle est la fille aînée de l'Église et se met à la tête du mouvement qui entraîne la chrétienté aux croisades. Les foules s'organisent et le pèlerinage commence. Aux heures d'exaltation, aux heures de découragement, les pèlerins chantaient-ils? Nous pouvons le croire, car un précieux manuscrit de Saint-Martial de Limoges, aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale, nous a conservé un chant célèbre, le chant de la première croisade. M. l'abbé Vigourel a traduit les neumes aquitains de l'original en notation diastématique, dans la *Tribune de Saint-Gervais,* et c'est son texte que vous allez entendre[1].

Mais nous sommes arrivés au siècle où la langue latine s'efface devant la langue romane dans l'usage quotidien, à l'âge où le plain-chant disparaît dans la vie séculière pour faire place à la musique profane, à la musique mesurée : les chants de guerre seront désormais les chants de croisade, et les chants de croisade appartiennent aux trouvères.

Remontons encore une fois en arrière, et voyons quels sont les chants d'amour ou les chansons de table que le haut moyen âge nous a laissés.

Eh bien, le moyen âge a mis en musique deux odes d'Horace, et, reconnaissons-le, avec plus de bonheur peut-être qu'on ne l'a su faire depuis. Un manuscrit conservé à la bibliothèque de l'École de Montpellier, un manuscrit du dixième siècle, renferme l'ode à Philis notée en neumes, et un autre manuscrit d'Horace, aujourd'hui à la bibliothèque de Frankere-en-Frise, contient l'ode à Albius Tibullus, également notée en neumes.

On peut voir dans Edélestan du Méril d'autres poésies qui, bien que non accompagnées de musique, devaient être chantées; je n'en veux retenir qu'une seule, dont nous connaissons le timbre, l'air de l'Amour, et qui raconte très gracieusement la légende de l'*Enfant de la Neige.*

Suevulus, un marchand que ses affaires obligeaient à voyager, prend un jour la mer et ne revient au domicile conjugal qu'au bout de deux ans. Son épouse infidèle avait, pendant ce temps, peuplé d'amis sa solitude. La surprise du marchand fut extrême, quand sa femme, à son retour, lui présenta un nouveau-né. « Pendant ton absence, s'excusa la coupable, je fus un jour dans la montagne; ayant soif, je bus de la neige, et ton fils en est né! » Suevulus dissimula sa colère, mais au bout de plusieurs années, il emmena l'enfant dans un pays lointain et s'en défit en le vendant comme esclave pour une forte somme. A son retour, il dit à sa femme en pleurs : « Console-toi, mon amie, un jour, dans le désert, la chaleur était telle que ton fils, l'Enfant de la Neige, a fondu au soleil. »

Sol torret, at ille nimis
Natus liquescebat...

1. Un texte du chant de la croisade a été publié dans la *Tribune de Saint-Gervais*, par M. l'abbé Vigourel, numéro de février 1896, page 27.

Nam quem genuit nix
Recte hunc sol liquefecit.

De Coussemaker a publié, avec la mélodie, une chanson de table très curieuse dont voici la première strophe :

Jam, dulcis amica, uenito,
Quam sicut cor meum diligo,
Intra in cubiculum meum
Ornamentis cunctis ornatum.

Mais la mine la plus riche à laquelle on puisse puiser pour connaître les chansons de table et d'amour que disaient nos pères, c'est la poésie goliardique. Les goliards étaient des chanteurs errants, gens sans aveu, mais pleins d'esprit, qui étaient la terreur du clergé... et des mères de famille, aux douzième et treizième siècles, aussi irrévérencieux dans leurs chants que dans leurs actes. Il y a peu de chansons composés par eux que l'on puisse citer dans une honnête assemblée ; retenons seulement :

Meum est propositum in taberna mori,
Vinum sit appositum morientis ori,
Ut dicant cum uenerint angelorum chori,
Deus sit propitius huic potatori.

Mon rêve est de mourir au cabaret,
Que l'on apporte le vin sur la lèvre du moribond.
Pour que le chœur des anges dise quand il viendra :
Dieu soit propice à qui sait boire !

C'est dans l'œuvre des trouvères que nous voyons d'une étonnante façon la persistance de la tradition liturgique. Au douzième siècle, se forme un art musical nouveau établi sur deux éléments que repoussait le plain-chant : la mesure et l'harmonie ; mais cet art des trouvères est une descendance du chant liturgique, il en conserve les tonalités, il en conserve même les motifs.

Il en conserve, disons-nous, la tonalité, et nous ne craindrons pas d'affirmer que les mélodies mesurées des trouvères qui nous paraissent les plus délicates, les plus charmantes, les plus humaines, sont celles justement où la tonalité grégorienne s'est le mieux conservée. Je vous en fais juges par les deux pièces que vous allez entendre, deux mélodies extraites du chansonnier de Saint-Germain-des-Prés.
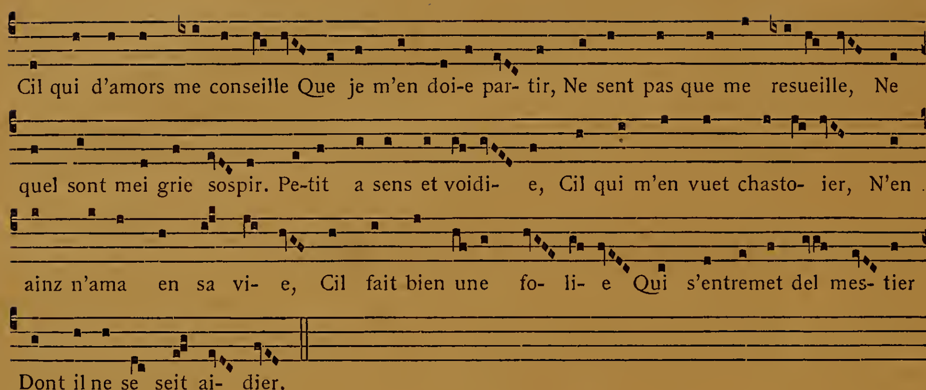
I

Qant li ro-signols s'escri-e, Qui nos desduit de son chant, Por ma be-le dolce ami- e Voi

mon cuer rosignolant. Jointes mains, merci li cri- e, Car onque rien n'amai tant, Et bien sai

s'ele m'obli- e Que joi- e me va fi-nant.

II



(A suivre.) PIERRE AUBRY.



LA MÉLODIE CONTINUE

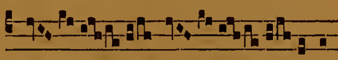
DANS LA MUSIQUE RELIGIEUSE ET DANS LE DRAME MUSICAL

(Suite)

D'aucuns prétendent que le *plain-chant* nous vient des Grecs, d'autres de la cytharodie latine, musique de chambre des Romains, très tourmentée et assez peu populaire; d'autres enfin, de la psalmodie chrétienne des premiers siècles s'ornant peu à peu de flexions, puis de jubilations, pour atteindre à un art très fleuri par la suite. Nous nous rallions absolument à cette dernière hypothèse et *nous considérons le chant grégorien comme le générateur de toute la mélodie continue ou récitation libre.* Quoi de plus beau que le débit de ces admirables antiennes :



si vivant et si simple à la fois? de plus riche et de plus libre que ces jubilations alléluiatiques, composées de véritables mots musicaux ou groupes enchaînés avec art pour former une phrase d'une plastique incomparable :



Il est donc juste de penser que, tandis que ces mélodies se chantaient chaque jour à l'office, l'art civil s'en inspirait dans ses manifestations et y trouvait matière à d'ingénieuses adaptations. On a vu, et on verra au cours des articles qui se publient actuellement dans la *Tribune*, bien des exemples de mélopées empruntées aux drames liturgiques du moyen âge ; voici un nouvel exemple de ces chants, extrait d'un drame allemand : *Marienklage,*

fragment d'une strophe musicale de déploration de Marie. Nous sommes au quatorzième siècle :



Ici se devinent le mystérieux travail de la phraséologie musicale et la formation d'une syntaxe nouvelle. Les chutes de rythmes annoncent les cadences palestriniennes, une mensuration semble vouloir s'imposer, nous assistons à la transformation de la langue dans son évolution logique.

A l'église, l'art figuré, à la suite des déchanteurs et des mensuralistes du treizième siècle, édifia ces mélodies nouvelles en les associant en des polyphonies sans cesse plus heureuses et plus parfaites, d'où les belles *voix du motet* chantant toutes avec la même aisance et liberté, et concourant entre elles à un ensemble saisissant. Si je ne craignais d'abuser ici des citations musicales, je me plairais à isoler les parties d'un motet et à en faire ressortir la valeur intrinsèque. A Poitiers, où j'eus l'honneur de traiter en conférence le sujet qui nous occupe, je fis exécuter par un ténor le répons *Tamquam ad latronem* de Vittoria, en empruntant parfois des fragments mélodiques aux autres parties et soutenant la voix sur un instrument à clavier qui reproduisait les autres voix de la polyphonie. A la reprise, après le verset, l'exécutant, abandonnant sa partie, chanta la mélodie du soprano, prouvant en cela l'admirable individualité de chacune des voix. L'effet produit fut considérable. Cet essai de réduction n'est pas à imiter, pas plus que la transposition des parties en vue d'exécution à voix égales ou incomplètes, et c'est refaire un *solo*, nous objectera-t-on tout aussitôt. Certes, mais pourquoi ce *solo*, traité dans la forme de la mélodie continue d'une quasi-récitation, ne nous choqua-t-il pas? On eût dit la lecture au pupitre par quelque clerc d'une sorte d'épître fleurie, nouvelle. La condamnation du solo *en soi* serait-elle arbitraire? Non, elle est obligatoire, étant donné les tendances de la musique sécularisée, aux attaches si mondaines. Le solo d'église n'étant conçu de nos jours que pour le seul mobile de *plaire*, les paroles étant asservies à la musique et non la musique au texte, jamais nous ne retrouverons pour la voix seule les chastes inspirations des primitifs, voire même les accents des concerts spirituels à voix seule de Heinrich Schütz. Que l'on tente un essai du même genre, on en tirera fatalement un enseignement, c'est que la *mélodie continue* demeure la seule forme musicale capable de revêtir un texte religieux, comme il est prouvé maintenant qu'elle peut être seule de mise au théâtre. Là où il ne se trouve qu'un prêtre pour chanter la messe et qu'un chantre pour lui répondre, si toutefois ce chantre est plus capable de chanter la musique que le chant grégorien, ce qui est probable, quel devra donc être son répertoire, celui qui répondrait à nos desiderata? Existe-t-il? Hélas! non, il faut bien l'avouer. Quand le chant palestrinien aura reconquis la place qui lui revient à l'église, il se trouvera peut-être alors d'astucieux éditeurs pour profiter de la situation acquise et mettre en coupe réglée cette forêt étendue de chefs-d'œuvre. Alors les dérangeurs se mettront à l'œuvre. Cela vaudra toujours mieux que les adaptations en *Ave Maria* de la mélodie

passionnée et érotique de Fchaikowsky : « Mon cœur brûla d'amour », qui sous sa nouvelle forme court tous nos mois de Marie parisiens.

Voilà donc quel était, à la fin du seizième siècle, le caractère de la mélodie continue à l'église ; dans un prochain article, nous verrons ce qu'elle était au théâtre à la même époque.

Ch. Bordes.

(A suivre.)



L'ART EN PLACE ET A SA PLACE

(Suite)

3° La musique d'église doit être respectueuse du texte liturgique.

Il y a plusieurs façons d'attenter musicalement à un texte ; on peut le *tronquer*, l'*altérer*, le *ridiculiser*.

1° Le texte est *tronqué* si l'on supprime un ou plusieurs mots pour favoriser le tour de la phrase musicale.

Or on sait que, l'Église ayant soigneusement pesé tous les termes des prières qu'elle nous enseigne et nous prescrit, nul ne peut s'arroger le droit de pratiquer dans ces prières le système des *coupures* si cher aux directeurs de théâtre, chaque mot porte et doit porter. Il est donc bien évident que tout texte tronqué, fût-il orné d'une musique géniale, doit être impitoyablement banni de l'église.

Il n'en est malheureusement pas ainsi — et je n'en veux citer pour preuve que le trop célèbre *Ave Maria* de Gounod, où deux mots, cependant bien essentiels, de la prière populaire, les mots *Mater Dei*, sont purement et simplement supprimés en raison de l'*effet vocal*, « la voyelle *i* », disent sans rire certains professeurs de chant, « devant être préférée dans l'émission vocale à la voyelle *e* ». D'où, dans la pièce musicale susdite, on trouve :

Sancta Maria, sancta Maria, Maria, ora pro nobis, etc.,

mais de *Mater Dei*, point trace... — Je respecte trop le talent et la bonne foi artistique de l'auteur de *Sapho* et de *Mireille* pour l'incriminer de cette irrévérence à l'égard du texte sacré, je ne puis supposer que ce soit lui qui ait aussi bizarrement plaqué les paroles de la Salutation angélique sur une *Méditation* déjà bien bizarre elle-même, étant données les harmonies de Bach qui lui servent de sujet ; la faute en est, je veux le croire, imputable à l'éditeur ; quoi qu'il en soit, le fait existe, et cette pièce, comme toutes celles où le musicien s'est permis à l'égard du texte le droit de *coupure*, me paraît devoir être proscrite de nos cérémonies religieuses.

*
* *

2° Le texte est *altéré* si, par suite d'une accentuation ou d'une expression portant à faux, le sens des paroles ne parvient à l'oreille de l'auditeur que dénaturé et impossible à saisir.

Le premier cas d'altération du texte par *fausseté d'accent* est légion.

A une époque où les compositeurs français, insoucieux des traditions de leurs ancêtres, ne savaient même plus accentuer leur propre langue, il n'est point étonnant que les prières latines n'aient pas trouvé meilleur traitement que les vers (!) de Scribe et Melesville.

A l'heure actuelle, on ne voudrait plus, même à l'Opéra, des rébus meyerbeeristes comme :

Il est
Soulé
Zarceaux du temps pleut magnifi-
-i-queue ;
Un rat,
Mautou,
Jour vert !

(Robert le Diable)

ou des joyeusetés aubériennes telles que :

J'ai
Teu — tes fils-
Laisan
Silence !

(La Muette)

mais on ne se fait pas faute de commettre en latin les mêmes incongruités. « Qu'est-ce que ça fait ! » disent les maîtres de chapelle, « ça n'a pas d'importance, c'est pour être chanté à l'église ! »

Le second cas d'altération du texte par *fausseté d'expression* est bien plus fréquent qu'on ne pourrait le croire. Emporté par la perpétration de la *phrase musicale*, l'auteur, même bien intentionné, ne se doute souvent pas qu'il donne une trop grande importance à certain mot et qu'il arrondit sa période chantante au grand détriment de la juste compréhension des paroles.

Je citerai comme exemple de fausseté d'expression, dans l'*Ave Maria* de Gounod (déjà nommé), toute la phrase finale, qui, à part même son style éminemment théâtral, présente une succession d'anomalies des plus choquantes au point de vue expressif.

Pourquoi cette note élevée (délice du chanteur ou de la chanteuse) sur *hora* ? — *Hora* est bien un mot important, à condition toutefois qu'il soit en opposition avec *nunc* et surtout intimement lié à *mortis nostræ*, qui est sa seule explication.

Au contraire, c'est à peine si, dans l'adaptation en question, *nunc* peut être saisi au passage tandis que : *in hora*, répété deux fois avant que son sens soit déterminé par *mortis nostræ*, prend, en raison de l'expression vocale, une importance exagérée, et, pour comble, la conclusion explicative : *mortis nostræ*, trop longtemps attendue, *ne conclut même pas musicalement*, mais s'enchaîne par une cadence au mot *Amen*, fort étonné, lui, de se trouver ainsi partie intégrante de la phrase qui précède.

Je pourrais donner cent autres exemples, j'ai choisi celui-ci, très connu, pour servir de type.

*
* *

3° Le texte est *ridiculisé* par la répétition inintelligente des paroles.

Je ne veux pas me poser ici en puritain intransigeant et en adversaire absolu de la répétition des paroles ; cependant je tiens à bien établir ceci : lorsque pour une raison de construction musicale le compositeur se croit fondé à prendre ce parti, il est tout à fait indispensable qu'il le fasse avec goût et intelligence, c'est-à-dire que la reprise ou redite des paroles offre un *sens complet* et soit placée comme une insistance, comme un renforcement musical de l'idée déjà exprimée. C'est ainsi, du moins, qu'à de très rares exceptions près, les maîtres du chant d'église ont compris ce système.

On m'objectera les longs airs de Bach, bâtis sur deux ou quatre vers seulement ; mais d'abord — j'ai tenu à l'établir en commençant ces articles — les cantates et les messes de Bach, admirable musique religieuse de concert, ne sont pas de la musique

d'église proprement dite; ensuite, je crois qu'on trouvera difficilement, chez ce maître du sentiment, une œuvre où la répétition parfois excessive du texte soit ridicule ou inintelligente, souvent même elle sert comme de ressort à l'expression, qui y trouve une force nouvelle; mais répéter, au courant d'une phrase, des mots de nulle importance s'ils sont entendus seuls, comme : *propter* ou : *suscipe,* mais ressasser indéfiniment un *Amen* (Berlioz avait déjà flagellé ce travers de son maître Cherubini), mais redire jusqu'à extinction... des voix :

in gloria
Dei Patris, Dei Patris, Dei Patris,
Patris,
Patris,

à tel point qu'il semble qu'on assiste plutôt à une représentation d'Offenbach qu'à un office religieux, voilà ce qu'on doit vraiment interdire comme un flagrant manque de respect au texte sacré.

Donc, dans toute musique moderne destinée à l'église, il est essentiel que les compositeurs se préoccupent avant toute chose : 1° de l'intégrité absolue du texte choisi; 2° de la justesse et de la clarté des accents toniques et expressifs ; 3° que la répétition des paroles (s'il est besoin qu'elles soient répétées) offre toujours un sens complet et terminé.

*
* *

Dans mon dernier article, je me verrai forcé d'entrer, à propos de l'*expression orante,* en quelques considérations de technique plus spécialement musicale, afin de répondre à la question de l'aimable correspondant qui a motivé l'éclosion de ce long — peut-être trop long — travail.

(A suivre.) VINCENT D'INDY.



NOS CONCOURS

Il est mis au concours pour le mois de février un **Petit Salut** composé de trois motets, à deux voix égales, pour les confréries et communautés. Le style lié est obligatoire.

Date ultime pour la remise des manuscrits : 15 avril prochain.

*
* *

Le concours pour les versets d'orgue pour les vêpres de la Très Sainte Vierge a donné le résultat suivant :

Prix : M. E. Landais, organiste de la Cathédrale Saint-Pierre de Poitiers.

V. I.



NOS CONFÉRENCES MENSUELLES

LES FÊTES D'ANGOULÊME ET DE PÉRIGUEUX

La conférence : *La musique dans les couvents de femmes,* de M. Michel Brenet, avait réuni dans la salle de la Société de Saint-Jean un public des plus nombreux, qui fit à

l'éminent conférencier le plus chaleureux accueil. On a lu plus haut le remarquable travail du savant musicographe, inutile de le déflorer ici. Contentons-nous d'enregistrer le succès dont une part revient aussi aux chanteuses qui exécutèrent les divers exemples au cours de la conférence, notamment des pièces grégoriennes exquises et des fragments curieux de M.-A. Charpentier, le vieux maître de chapelle français du dix-septième siècle, si peu connu et pourtant si grand musicien.

La prochaine conférence : *Musique orientale*, du R. P. Dom Parisot, qui est retardée de quelques jours par suite des fêtes d'Angoulême (où doivent se transporter plusieurs membres du Comité de la *Schola*), aura lieu le 28 février. Elle promet d'être très réussie. Un groupe de chanteurs melchites y exécutera selon la tradition des pièces extrêmement curieuses. On y chantera également d'admirables *chants chaldéens*, simples et touchants comme nos plus beaux airs populaires anciens. Un instrumentiste arabe y jouera du luth. Grâce à l'obligeance si intelligente de M. Lyon, l'ingénieur dont les savants travaux sont à l'ordre du jour, la maison Pleyel a fait accorder deux instruments d'après deux des nombreuses échelles arabes, avec quarts de ton, qui permettront de se rendre compte « de auditu » de ces singuliers systèmes.

***

Les préparatifs des fêtes d'Angoulême se poursuivent avec un zèle au-dessus de tout éloge. Les chœurs d'amateurs de la ville montrent une vaillance et une assiduité aux répétitions qui font présager un grand succès à l'audition *a cappella* de la Cathédrale. Quant au programme du concert du soir, il est définitivement arrêté et est des plus intéressants. Aux artistes déjà cités : Mme Jeanne Raunay, M. Lafarge, M. de La Tombelle, se sont joints : M. Daëne, organiste de Saint-Ferdinand, de Bordeaux, et M. Lespine, violon-solo du Grand Théâtre de cette ville. Le premier exécutera à deux pianos avec M. de La Tombelle, sur le piano double Pleyel, obligeamment prêté par la maison, le *concerto* en *ut* mineur de J.-Séb. Bach, et l'andante et variations à deux pianos de R. Schumann. M. Lespine jouera deux sonates : l'une de Bach et l'autre de M. de La Tombelle, accompagnée par l'auteur. Quant aux artistes chanteurs, ils seront appelés à commenter spécialement la conférence de M. Ch. Bordes. Mme Raunay chantera la prière à la Vierge des Sept-Douleurs, extraite des *Scènes de Faust* de Schumann, et l'air de Cassandre de la *Prise de Troie*, de Berlioz, et avec M. Lafarge, le magnifique duo des *Troyens à Carthage*. Ce dernier chantera la superbe quatrième *Béatitude* de César Franck et le cantique du docteur Marianus à la Vierge, extrait des *Scènes de Faust* de R. Schumann.

Le lendemain, les mêmes artistes se rendront à Périgueux, où un concert au bénéfice de la *Schola Cantorum* et de la schola locale est organisé. Cette dernière y prêtera son concours en donnant la réplique à Mme Raunay dans les admirables déplorations de la *Fille de Jephté* de Carissimi. Nous en rendrons compte, ainsi que des fêtes d'Angoulême.

J. DE MURIS.



MOIS MUSICAL

PARIS

Eglise Saint-Sulpice. — Les faux-bourdons du seizième siècle ont fait leur entrée à la maîtrise Saint-Sulpice et y ont réussi on ne peut plus brillamment. D'autres paroisses de Paris nous ont demandé ces faux-bourdons ; c'est un premier pas vers l'introduction du style palestrinien dans les maîtrises : c'est un signe des temps.

Eglise Saint-Gervais. — Une messe purement grégorienne à deux chœurs a été donnée à Saint-Gervais le jour de la Purification. *Au chœur*, les élèves du R. P. Chauvin, de la *Schola*; *à la tribune*, les élèves des cours de M. Bordes, de la rue de Sèvres. L'un et l'autre groupe ont rivalisé d'ardeur pour interpréter les divines mélodies de l'office du jour. La messe *de Beata* a été chantée avec soin et les soprani ont exécuté avec goût, à l'offertoire, l'*Ave Maria* et le verset *Senex* découronné de son *alleluia*, prohibé par la Septuagésime.

DÉPARTEMENTS

Cambrai. — Pour la fête du séminaire, le 2 février, M. Choisnard a fait chanter entre autres œuvres l'*Ego sum* de M. l'abbé Boyer, le *Dixit* et le *Magnificat* de Viadana, et la cantate de Vidal comme hors-d'œuvre liturgique en raison de la fête de famille du jour.

Marseille. — La maîtrise de Saint-Joseph poursuit toujours, sous la direction de Dom Grosso, la carrière de ses exploits palestriniens et grégoriens. Le programme de l'Adoration fut celui-ci : *Alma Redemptoris* de Palestrina, *Domine convertere* de Lassus, *O sacrum convivium* de Viadana, *In nomine Jesu* de Handl, *Domine non sum dignus* de Vittoria, *Ego sum pauper* de Croce, *Sicut cervus desiderat* de Palestrina, et la messe *O quam gloriosum* de Vittoria.

Exemple à donner à MM. les chantres de paroisse : chaque semaine, les chantres de Saint-Joseph ont au moins une répétition spéciale de *chant grégorien*. Autre exemple à imiter : le *Credo* et le *Tantum ergo* sont toujours chantés par la foule des fidèles. Voilà une paroisse modèle.

Nancy. — Au cours de l'année passée, M. l'abbé Pène, maître de chapelle de Saint-Léon de de Nancy, a fait exécuter un bon nombre d'œuvres palestriniennes. A Noël, la *Missa secunda* de Hasler, l'*O magnum mysterium* de Vittoria, des Psaumes de Zachariis, Spalenza, etc., le *Nos qui sumus* de Roland de Lassus, l'*Alma Redemptoris* de Palestrina, et plusieurs noëls anciens.

Montpellier. — Audition très réussie de la messe *du Pape Marcel* de Palestrina, à Montpellier, grâce au zèle infatigable de M. Michel Quatrefages. Les journaux locaux sont unanimes à proclamer le succès de la tentative dont tout l'honneur revient au jeune et intelligent maître de chapelle.

Périgueux. — Très belle audition de la messe *du Pape Marcel* de Palestrina, à Saint-Front, à la messe pontificale de Noël. Les 140 exécutants que dirigeait M. l'abbé Faure-Muret, maître de chapelle, ont fait merveille, l'impression a été considérable. M. Pascali, un de nos meilleurs organistes, a très heureusement improvisé à l'orgue sur des noëls populaires. Les répons de la messe, harmonisés à quatre voix par M. l'abbé Chaminade, complétaient très heureusement la cérémonie.

Toulouse. — Le programme de la *Cæcilia* promet d'être très intéressant cet hiver. Sur l'initiative de son directeur, M. l'abbé Mathieu, dont le goût et le talent sont unanimement loués, la Société donnera, cette année, l'oratorio de *Noël* de J.-S. Bach, la *Rédemption* de César Franck, les *Saisons* de Haydn, indépendamment des reprises du *Messie* de Haendel, de l'*Elie* de Mendelssohn, et de la *Passion* de Bach.

Nous nous permettrons d'ajouter : A quand l'audition de la messe *du Pape Marcel* et d'autres œuvres de la Pléiade ? La musique n'a pas commencé à Bach ; le devoir d'une Société de la valeur de la *Cæcilia*, aussi bien armée pour la victoire, est de remonter toujours plus haut dans la magnifique école vocale du passé. A quand les admirables concerts spirituels de Schütz, les histoires sacrées de Carissimi, les madrigaux de Palestrina, et les émouvants motets de Vittoria et de Nanini ? Voire même à quand les alléluiatiques jubilations des musiciens médiévaux ?

Et pour ne pas être taxés d'archéologues :

A quand l'audition du *Chant de la Cloche* de Vincent d'Indy, et des *Béatitudes* de César Franck ?

ÉTRANGER

Bruxelles. — La Société des *Chanteurs de Saint-Boniface* a interprété, le dimanche 21 novembre, à dix heures, en leur église, la messe *O quam gloriosum* de Vittoria. A l'orgue, M. de Boeck a exécuté des pièces de Clérambault et de Bach, notamment... *au graduel*. Pourquoi substituer ainsi au chant grégorien des pièces instrumentales ? Espérons qu'un jour ces vaillants Chanteurs de Saint-Boniface, comme leurs collègues de Saint-Gervais, s'apercevront de la nécessité de se consacrer au *chant grégorien ;* alors ce sera un ravissement quand les gentils enfants de Saint-Boniface chanteront des alléluias.

Valence (Espagne). — Nous lisons dans la *Musica religiosa española* le grand succès remporté à Valence par la messe *O quam gloriosum* de Vittoria, que dirigea le maëstro Giner. L'*Asociacion*

Valenciana, pour la réforme de la musique sacrée, fondée il y a quelque temps et dont nous avons parlé, commence ainsi à recueillir le fruit de ses efforts. Notre maître et ami, M. F. Pedrell, doit en être bien heureux.

G. de Boisjoslin.



BIBLIOGRAPHIE

Le Rythme du Chant dit grégorien, d'après la notation neumatique, par Georges Houdard. — Paris, 1898; in-8°.

Ne nous sentant pas armés pour apprécier scientifiquement les assertions de M. G. Houdard, nous réservant d'en parler au point de vue pratique, nous avons demandé à M. P. Aubry, licencié ès lettres et licencié en droit, archiviste-paléographe, quel jugement l'érudition contemporaine peut porter sur ce travail. Notre collaborateur, qui poursuit d'ailleurs la carrière d'orientaliste, était, par sa situation, qualifié pour nous répondre, et voici la consultation qu'il nous a fournie.

(Note de la Rédaction.)

Il est impossible, malgré toute la sympathie qui s'attache au courageux labeur de M. Georges Houdard, de prendre au sérieux son travail, parce qu'il vient un moment où, dans les questions d'érudition, le paradoxe outré se change en une détestable plaisanterie.

Il semble que, pour la seconde fois, nous allions nous trouver en présence d'une faillite des neumes, et comme M. G. Houdard, en publiant ce livre, a déposé son bilan au tribunal de la critique, nous devons, pour suivre une procédure régulière, liquider son passif et son actif, c'est-à-dire déterminer ce qui dans le volume appartient à l'auteur et ce qui ne lui appartient pas, ce qu'il doit rendre et ce qu'il peut garder.

Liquidons le passif pour commencer.

Et d'abord, en établissant ses distinctions en rythmes, qu'a voulu dire M. G. Houdard par ces mots : « La première modification de nuance pour la *virga* consiste dans l'addition d'un petit trait en tête du signe fondamental... ; pour le *punctum,* c'est la substitution du trait au point. L'une et l'autre de ces modifications indiquent une exécution plus *ritenuto,* plus posée que celle indiquée par le signe fondamental. »

Nous le savons déjà pour l'avoir lu quelque part : aussi qu'on nous permette deux remarques.

1° Le livre de M. G. Houdard a paru en 1897, vers la fin de l'année; le dépôt légal a dû en être fait en décembre; l'auteur pouvait donc connaître le premier fascicule du tome IV de la *Paléographie musicale,* publiée par les RR. Pères Bénédictins de Solesmes, qui est de 1894. Or, dans la préface du tome IV, il est parlé à la page 17 des *signes romaniens,* et nous lisons ce qui suit : « Le punctum s'allonge plus ou moins selon le manuscrit; nous donnons à ce nouveau signe le nom de *punctum planum*... ; la deuxième classe a pour marque distinctive l'adjonction d'un petit trait aux neumes ordinaires... ; nous lui donnerons le nom d'*épisème* romanien. Il se place en tête de la virga... ; toutefois sa valeur rythmique est susceptible des nuances les plus variées; dans certains cas, par exemple au-dessus d'une clivis, il peut doubler au moins la valeur de la première note; dans d'autres cas, au contraire, le même trait sera l'indice d'un appui léger et à peine prolongé de la voix. »

M. G. Houdard ne parle ni des signes romaniens, ni surtout des Bénédictins ses devanciers. La similitude d'idées est pourtant, dans les deux cas, frappante : mêmes signes, même interprétation, et cela pour tous les neumes; mais, ce qui est plus particulier encore, c'est que, sans prononcer le nom des Pères de Solesmes, M. G. Houdard nous donne sa thèse comme originale. Toutefois, il y a entre les Bénédictins et lui cette différence que, tandis que les premiers établissent leur doctrine sur une argumentation scientifique et documentée, M. G. Houdard, ici comme ailleurs, ne procède que par affirmations personnelles, dès lors toutes gratuites et n'ayant d'autre autorité que la sienne... qui est plutôt légère.

2° Si la place ne nous était pas ici mesurée, nous serions heureux de montrer, à l'aide de la notation proportionnelle des trouvères, comme nous l'avons déjà fait par ailleurs, que le point allongé dans les manuscrits sangalliens n'a pas, à ce que nous croyons, la signification, en quelque sorte exceptionnelle, que lui attribuent les Bénédictins et après eux M. G. Houdard, mais qu'il est le prototype normal de la *breuis.*

Deuxième emprunt à la *Paléographie musicale* : M. G. Houdard parle en quelques endroits de la liquescence et des notes liquescentes. Au point de vue de la phonétique musicale, il ne semble point avoir sur ce phénomène des idées très nettes et l'on sent que, ce qu'il en dit ne

lui étant pas très familier, notre auteur a dû puiser ses connaissances de fraîche date à quelque ouvrage antérieur. L'abbé Raillard, Hugo Riemann et le P. Lambillotte ont déjà traité la question, mais c'est aux auteurs de la *Paléographie musicale* que M. G. Houdard s'est de préférence attaché... jusqu'à leur emprunter leurs exemples.

En troisième lieu, M. G. Houdard a pris au *Liber Gradualis* de Solesmes toute la substance mélodique des cantilènes du Graduel, dans son impuissance actuelle à extraire des seuls neumes sangalliens la ligne de la mélodie. La note sous-entendue dans les neumes ne doit être étudiée que plus tard, mais c'est ce jour-là seulement que M. G. Houdard sera véritablement original, car jusqu'à présent, sauf quelques paradoxes, nous le trouvons surtout le débiteur des Bénédictins : est-ce la raison pour laquelle il est si dur à leur égard?

L'actif de cette banqueroute scientifique se solde par une théorie qui serait grosse de conséquences si elle était justifiée; mais elle est, par bonheur, si manifestement fantaisiste, qu'elle cesse d'être dangereuse, et si nous la réfutons, c'est uniquement à cause des raisons spécieuses dont elle est enveloppée; il s'agit de la théorie du *temps rythmique*, que M. G. Houdard formule ainsi : « Un signe représentant une note isolée, comme un signe représentant un groupe de plusieurs notes, égale un seul temps rythmique indivisible. » M. G. Houdard considère comme une preuve de cette assertion que, s'il en était autrement, c'est-à-dire que si, simples ou groupées, les notes étaient égales, comme le veulent les Bénédictins, il eût été infiniment plus logique d'écrire les signes simples correspondants. « Cela est irréfutable », conclut notre auteur avec une plaisante gravité, et sur cette belle assurance, il cite Guion l'Arétin, prend à témoin Bernon de Reichenau et en arrive à nous prouver que Walter Odington n'a rien entendu à la métrique ancienne.

Or, que M. G. Houdard nous permette de ne pas nous en tenir à son affirmation et veuille bien nous concéder que lorsqu'on s'arroge le droit de tout écrire, on assume le devoir de tout entendre, même la vérité.

Tenons un instant pour vraie la thèse de M. G. Houdard : on peut croire que si au dixième siècle les groupes neumatiques étaient interprétés conformément à la théorie du temps rythmique, il en devait être de même au onzième et au douzième siècle, lorsque naquit la notation proportionnelle. Si donc les groupes neumatiques, ou, pour mieux dire, les éléments de chaque groupe, avaient eu déjà une valeur réelle dans l'exécution, soit selon les cas une moitié, un tiers, un quart, un huitième de temps, pourquoi les mensuralistes auraient-ils cherché autre chose? pourquoi auraient-ils établi la théorie des ligatures? On voit à cela seul que M. G. Houdard connaît peu l'esprit du moyen âge, qui en toutes choses procède par transitions, disons mieux, par imitations.

Si maintenant nous émettons pour notre part une thèse positive, nous affirmerons cette idée générale que dans toutes les notations liturgiques du moyen âge, en Occident et en Orient, on a réuni dans une même formule toutes les notes qui doivent être exprimées d'une seule émission de voix, sans que le groupement influât en aucune manière sur la durée des notes : avec les Bénédictins de Solesmes et pour des raisons autrement sérieuses et scientifiques que celles de M. G. Houdard, nous tenons pour vraie cette théorie relativement aux chants des liturgies occidentales.

Sans avoir la même certitude pour le chant de l'Église byzantine, que des historiens autorisés nous représentent comme mesuré, nous le croyons pourtant.

Mais en ce qui concerne le chant de l'Eglise arménienne, que Fétis et Bianchini ont d'ailleurs médiocrement compris, nous opposons à la thèse de M. G. Houdard un démenti formel. Si nous pénétrons les traités arméniens de musique, si nous nous en rapportons à nos études personnelles, nous constatons une similitude très curieuse entre les neumes grégoriens et les groupes de la notation arménienne; il y a un parallèle frappant à établir entre le *parouik* arménien par exemple — non *barouik* comme écrit fautivement Fétis, — et le *torculus* des neumes, entre le *sour* et le *scandicus*, etc., etc.; nous avons là un chant qui s'est figé comme la langue elle-même, depuis le moyen âge, un chant qui avait puisé ses éléments aux liturgies grecque et romaine et qui nous en a conservé certaines traditions : nulle part on ne voit que dans le chant arménien la théorie du temps rythmique soit applicable.

Enfin, la critique du chant liturgique de l'Eglise ghéez ne nous est, bien que les apparences soient pour nous, d'aucune utilité, l'établissement de ces textes étant encore à faire.

M. G. Houdard compte à son actif un certain nombre d'idées personnelles, mais d'un intérêt secondaire, sur lesquelles il nous saura gré de passer d'une plume légère, car elles sont toutes plus ou moins erronées. Un exemple amusant : voici la graphie (p. 132) de l'intensité de la prononciation sur le mot

dominus.

Or, M. G. Houdard doit avoir sur cette question des lumières qui nous échappent, car nous avions jusqu'ici la candeur de croire que la phonétique romane, d'accord avec les règles de la

versification rythmique, mettait sur la dernière syllabe *nus* un accent secondaire qui relevait la voix et faisait persister en roman la syllabe posttonique accentuée, tandis que l'intertonique, plus faible dans les proparoxytons que les deux autres syllabes, disparaissait.

C'est là en effet le grand malheur de ce livre; son auteur s'adresse aux musiciens de profession, aux hommes d'un métier, qui est d'ailleurs le sien, aux professeurs de musique, et pour les éblouir, il emploie la technologie scientifique : *sit uenia uerbo!* Son exemple nous prouve une fois de plus que l'histoire et la philologie musicale, avec les exigences critiques de la science contemporaine, appartiennent aux érudits et non aux musiciens, qu'il ne suffit pas d'avoir passé par le Conservatoire pour s'attaquer à la musicologie historique : faute de s'en souvenir, on transforme l'Antiphonaire en une sonate de violon.

Si M. G. Houdard daignait se consacrer sérieusement aux recherches sérieuses, il saurait que les études médiévales ne sont pas de celles auxquelles, avec pas mal de témérité, on peut impunément toucher. Pour mener à bonne fin semblable travail, il aurait fallu que M. G. Houdard sût la paléographie, et M. G. Houdard ignore ce qu'est la paléographie : pour lire le texte du manuscrit de Saint-Gall ou de celui d'Einsiedeln, il s'est servi d'un Graduel imprimé, peut-être même du Graduel de Solesmes; mais, tandis que ces livres sont établis sur un ensemble de manuscrits sans reproduire en particulier le texte de l'un ou de l'autre, et par suite graphient le texte liturgique d'après les règles générales de la latinité, M. G. Houdard, qui publie le texte du manuscrit 339 de Saint-Gall ou du Graduel d'Einsiedeln, aurait dû, s'il s'était douté que lorsqu'on publie un manuscrit déterminé on en respecte la graphie, ne pas faire des fautes de lecture paléographique qui ridiculisent ses transcriptions.

Il aurait fallu, puisque cet ouvrage se dit scientifique, que M. G. Houdard fût au courant de la philologie contemporaine et sût, ce qui est la moindre des choses, qu'on n'orthographie pas le latin du moyen âge comme le latin classique. M. G. Houdard ne le sait pas. Aussi nous le renvoyons aux textes excellents publiés en Allemagne ou en France, soit aux *Monumenta Germaniae* de Pertz, soit à nos *Cartulaires,* soit aux éditions des poètes latins du moyen âge. Il aurait là beaucoup à apprendre et n'écrirait plus (p. 36) *et præcinxit,* quand le manuscrit 339 porte *precinxit* avec un *e* cédillé, qui est caractéristique de cette époque de transition que fut le dixième siècle ; il n'écrirait pas pour la même raison (p. 50) *quærentium*; il n'altérerait pas, ce qui est plus grave, la déclinaison du moyen âge (p. 163), au mot *filiæ regum,* quand la leçon du manuscrit est *filie* avec un *e* simple. Les Bénédictins, dira notre auteur, ont fait de même : mais leur Graduel est destiné à l'usage des fidèles, que dérouteraient sans profit ces subtilités philologiques; M. G. Houdard, dont les visées sont plus hautes, n'a pas à invoquer cette raison : quand on se dit savant, il faut l'être jusqu'au bout.

Il aurait fallu que M. G. Houdard sût quelle est l'essence intime de la phraséologie latine, prose ou poésie, au moyen âge, et M. G. Houdard ne le sait pas ; demandez-lui ce que c'est qu'un cursus! demandez-lui le sens exact des mots *arsis* et *thésis,* qui dansent sous sa plume une effrénée sarabande ! demandez-lui surtout ce que c'est qu'une *atonité* de syllabe ! car malgré une assez longue fréquentation des études phoniques, nous n'avons jamais rencontré cette expression et nous ne croyons pas, après ce qui vient d'être dit, que M. G. Houdard ait une compétence philologique assez reconnue pour créer des néologismes de ce côté-là.

Il aurait fallu que M. G. Houdard prît quelque teinture des méthodes scientifiques avant que de faire œuvre de science. On peut véhémentement soupçonner notre auteur de n'avoir jamais eu entre les mains un manuscrit original, de s'être uniquement servi pour établir ses hypothèses des fac-similés de la *Paléographie musicale.* Ce qui nous le fait croire, c'est l'inexpérience avec laquelle M. G. Houdard cite un manuscrit ou un passage dans un manuscrit : où a-t-on jamais vu donner par page une référence dans un manuscrit du haut moyen âge, lorsque pendant dix siècles on n'a connu que le folio ? Les Bénédictins, nous le savons, ont artificiellement paginé les deux manuscrits qu'ils ont reproduits, mais ils l'ont fait pour la commodité du travail, et M. G. Houdard aurait dû indiquer qu'il n'était pas dupe de cette mesure.

Nous renvoyons pour les questions générales de méthode à l'article que nous avons, en juillet dernier, consacré à l'*Etude préliminaire* dans une revue d'érudition : *le Moyen âge.* Enfin, si M. G. Houdard avait eu une pratique plus sérieuse de l'érudition, il est probable que le contact des vrais savants aurait atténué dans ses expressions sa confiance en lui-même. Qu'est-ce donc que ce musicien, pour compétent qu'il puisse être dans son art, qui vient donner à des savants de race, comme les Pères de Solesmes, non pas des conseils, mais une verte leçon ? qui vient dire que son travail est *scientifiquement inattaquable* et qui le répète plusieurs fois, sans s'apercevoir que les éléments les plus simples de la science lui font défaut? Quelle intéressante comparaison que de mettre en regard nos savants français, les vrais ceux-là, nos maîtres, philologues et historiens, qui ont reçu une éducation scientifique incomparable, qui ont l'esprit de méthode et la pratique de l'érudition, et qui, à l'apogée de leur gloire et devant la respectueuse admiration du monde savant, dénoncent modestement leurs incertitudes et les postulats de leur science !

Que M. Houdard réfléchisse, et, sans doute, le premier enthousiasme calmé, il comprendra la vérité de ces critiques, dures à regret, car trop peu nombreux sont ceux qui, comme lui, s'attachent avec passion — trop de passion — et désintéressement aux études musicologiques. Il ne verra plus dans son livre qu'un péché de jeunesse scientifique, et nous aimons à penser que son travail préparatoire ne sera pas perdu; que, dirigé avec méthode, son livre, qui n'est dans l'état présent ni pour les musiciens ni pour les savants, sera refondu dans un sens ou dans l'autre et que nous lirons soit une œuvre de vulgarisation, soit peut-être alors une œuvre de science. Les deux ont leur charme, surtout si l'auteur adopte le ton de la discussion courtoise, parce que la polémique engendrant la polémique, on aurait tort de compromettre par des querelles stériles les destinées de la musicologie.

Pierre Aubry.



NOTRE ENCARTAGE MUSICAL

« DOMINE CONVERTERE » DE ROLAND DE LASSUS

Le *Domine convertere* de Roland de Lassus a été publié du vivant de l'auteur dans le second volume du *Magnum opus musicum*, que vient de faire paraître la maison Breitkopf et Haertel de Leipzig, qui, on le sait, a entrepris l'édition complète des œuvres du maître, œuvre gigantesque qu'elle mènera à bien comme elle l'a fait pour celle des œuvres de Palestrina. De nos jours ce motet remis en partition par le chanoine Proske a été publié dans sa *Musica divina* et depuis dans l'*Anthologie des Maîtres religieux primitifs*, mais cette fois avec clefs usuelles et tout annoté pour l'exécution. Ce motet est, tout en étant d'une très grande facilité, d'une beauté achevée et d'une grande expression. Il faudra chanter avec beaucoup de soin le *Salvum me fac*; la reprise de ces paroles, à la troisième page, est un peu vétilleuse; sans trop élargir la mesure, il est utile pourtant de mettre en valeur cette reprise de la phrase expressive. Pour le reste, s'en tenir aux nuances marquées.

CANTIQUE POUR LES CATÉCHISMES, PAR LE R. P. SANDRET

Le cantique « Je viens à votre école, adorable Jésus », est un des huit cantiques du Révérend Père, réédités par la *Schola* dans son *Chant populaire*. Le peu d'espace qui nous était laissé par le motet de Lassus nous a empêchés de faire choix d'un cantique plus important de cet intéressant recueil. Les cantiques du P. Sandret furent édités à Séez en 1716, à l'usage de ses missions. Une des grandes particularités de ce recueil, c'est l'absence de mesure. Conçus à une époque où la notation proportionnelle avait fixé à tout jamais ses lois, où la carrure était maîtresse de la phrase musicale, les cantiques du Père, au lieu d'être asservis à ces rigueurs, remontent à la déclamation libre et au rythme pur.

La lettre *t* surmontant les notes d'un *poids rythmique* important est à considérer. Serait-ce un des derniers vestiges de la notation romanienne? Après sept siècles, ce *tenete* réapparu est tout au moins singulier. Le cantique est, du reste, charmant.

C. B.



Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

Quatrième Année — N° 3 — Mars 1898

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	*15, Rue Stanislas, 15*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale). . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

L'ÉCOLE DE JOSQUIN DES PRÉS[1]

IV

La musique en Italie au seizième siècle



Bien avant Willaert, les musiciens flamands avaient pénétré en Italie et commencé à défricher le vaste champ artistique de cette contrée favorisée des arts, l'émondant peu à peu des ivraies pernicieuses, des herbes folles qu'ils n'avaient cessé d'extirper habilement, afin de préparer pour le bon grain à venir la terre fertile que devait ensemencer plus tard l'illustre élève de Josquin, faisant, dans un geste auguste, germer les harmonies, fleurir les mélodies, gerbes admirables du pur froment musical, rehaussées de la tendresse de ces modestes bluets, de la violence de ces coquelicots éclatants qui étaient les premiers rythmes bégayants des *frottole* et des *villanelles.*

1. Voir les numéros d'août, septembre, octobre, novembre 1897, et janvier 1898.

Car la musique était déjà en honneur chez les peuples de la péninsule. A côté des maîtrises que les cathédrales des grands archevêchés entretenaient avec soin, à l'exemple de la chapelle pontificale, se développaient dans l'âme naïve du peuple les *frottole*, anciens chants populaires, dont Petrucci a publié, à Venise, neuf recueils intéressants, de 1504 à 1509. Les *frottole* étaient originaires des États Vénitiens : mélodies caractéristiques, aux rythmes faciles et berceurs, elles appartenaient à l'art enfantin des artisans et des conducteurs de gondoles. Les paroles en étaient satiriques et d'un comique parfois un peu gros, comme aussi d'une sentimentalité larmoyante et frivole. Ce genre tenait le milieu entre le *madrigal*, dont il a été question plus haut, et la *villanelle*, chant sans accompagnement, de forme rustique, rappelant vaguement la *canzonetta* et la *ballata* ou archaïque ballade. Ces *frottole* étaient le plus souvent écrites à quatre voix sur des harmonies fréquemment incorrectes quand elles n'étaient pas d'une grande simplicité. Les recueils de Petrucci, dont on vient de faire mention, en contiennent un certain nombre dues à l'invention facile des compositeurs italiens qui vivaient dans la première partie du quinzième siècle, et dont les noms, conservés par le célèbre imprimeur vénitien, sont seuls connus. C'étaient Antoine Caprioli, et Antoine Gasparo de Brescia; Antoine Rossetti, Bartolomeo Tromboncino, Michel Pesenti, Jean Brocchi et Marco Cara, de Vérone; Antoine Stringari et Nicolas Pifaro, de Padoue; Andrea de Antiquis et François Anna, de Venise; Rossini, de Mantoue, etc.

Mais ces légers flonflons, ces refrains aimables, ne se réclamaient que de très loin du véritable art musical, qui, on l'a vu plus haut, était arrivé déjà chez les maîtres flamands à une incomparable perfection.

La musique sacrée avait cependant été illustrée déjà par des artistes qui, à défaut de connaissances harmoniques, possédaient un admirable tempérament musical. Zucchetto et Francesco de Pesaro furent, à Venise, les premiers musiciens de réelle valeur. Mistro[1] Zucchetto est le plus ancien organiste connu du grand orgue de la chapelle de Saint-Marc. D'après M. Caffi[2], Zucchetto aurait été appelé à cette situation en l'année 1318. Il eut pour successeur Francesco de Pesaro, qui occupa cette même place en 1337. Mais on n'en était encore qu'aux premiers vagissements de la musique en Italie. A cette époque, l'ancienne école flamande n'existait pas encore : Dufay venait à peine de naître. Ce ne fut, en effet, que vers 1370 que la réputation de sa science musicale devint assez grande pour lui amener ses premiers élèves. Mais tandis que le mouvement musical se dessinait dans les Flandres, provinces septentrionales du duché de Bourgogne, l'Italie restait stationnaire, bercée par le murmure des vagues de la Méditerranée et de l'Adriatique, et comme un *barcarol* paresseux, comme un *lazzarone* indolent, se chauffant au clair soleil de Lombardie et des Calabres.

Pourtant, la seconde école flamande venait de se créer avec Okeghem, Busnois et Obrecht, lorsqu'un musicien flamand, Johannes Tinctoris, appelé Giovani del Tintore par les Italiens, et né à Nivelles en Brabant vers 1434 ou

1. Corruption familière du mot *maestro*.

2. *Storia della musica sacra, nella gia capella ducale di San Marco in Venezia, dal 1318 a 1797.* (Ve ise, Antonelli, 1854-1855. 2 volumes in-8°.)

1435, entrait en 1458 au service de Ferdinand d'Aragon, roi de Naples, et fondait aussitôt dans cette ville une école de musique, la première d'Italie en date, sinon au point de vue des mérites.

A la même époque, un autre Flamand, Bernard Ycart ou Hycart, faisait partie aussi de la chapelle royale de Naples. M. Edmond van der Straeten, dans son rapport sur les *Musiciens belges en Italie*[1], dit que sur les registres de la collégiale, Ycart occupait la onzième place parmi les chantres, et Tinctoris la douzième. Il est probable que ce rang leur était attribué par droit d'ancienneté; car pour le mérite les deux musiciens flamands sont incontestablement supérieurs à leurs collègues : les œuvres musicales de Tinctoris et de Hycart nous ont été conservées; le nom des autres chantres napolitains ne nous est même pas parvenu.

Cependant l'art musical se répandait à travers l'Europe. L'an 1480 vit se fonder la troisième école flamande avec Josquin des Prés, la première école polyphonique allemande avec Adam de Fulda, Heinrich Finck, Thomas Stolzer, Hermann Finck, Heinrich Isaak et Ludwig Senfl, dont les procédés musicaux rappellent beaucoup ceux des maîtres flamands. Et l'année où Adrien Willaert, qui devait plus tard révolutionner l'art musical italien encore dans l'enfance, voyait le jour à Bruges, Hycart, le savant théoricien flamand, entrait en discussion sur des points de doctrine harmonique avec l'Italien Franchino Cafori, un des plus savants didacticiens de son époque et dont la science, puisée dans l'enseignement de Godendach, s'était raffermie dans la fréquentation de Tinctoris et de Jean Garnier, tous deux musiciens flamands comme celui qu'il devait avoir pour contradicteur.

L'invasion flamande se poursuivait en Italie, invasion pacifique et féconde, comme celle de la semence pénétrant la glèbe fertile dont le soleil du Midi réchauffait la production trop hâtive peut-être, mais dont les épis les plus puissants devaient s'appeler Costanzio Porta, della Croce et Palestrina.

Alors arrivaient des Flandres Jean de Macque à Naples, Gaspard van Verbeecke à Milan, Jean Cordier, Josquin des Prés à Rome, Brumel; puis à Ferrare Gisbert Batenberg, Pierre de Bruxelles, Jean Havie, François de Louvain, Jean Abbié, Pierre Bieda, Jean-Marie Maryc, Pierre Marin de Bruxelles, compositeurs modestes peut-être, mais chantres habiles que les maîtrises italiennes s'arrachaient. A Venise, c'était Pierre de Fossis, probablement de son vrai nom van den Gracht, un des plus illustres maîtres de la chapelle de Saint-Marc avant Willaert, et qui, en 1505, composa en l'honneur d'Anna Condola Aquitana, femme de Ladislas Ier, roi de Hongrie, une cantate qui longtemps servit de modèle aux intermèdes musicaux, premiers bégaiements de l'art théâtral lyrique, dont l'Italie allait être plus tard le berceau lorsque Peri, Caccini et Monteverde tenteraient de transporter sur les tréteaux les plus antiques essais connus de l'action théâtrale mise en musique.

Alors se créaient les écoles de Lombardie, dont l'histoire ne peut se séparer de celle de Venise; et tous les musiciens flamands célèbres dans leur pays se répandaient à travers la péninsule, portant dans tous les centres cultivés la

1. Bruxelles, 1875.

saine doctrine de l'harmonie, sans laquelle la mélodie n'est qu'une vaine formule dénuée d'expression et de sentiment.

Les relations géographiques qui reliaient la Lombardie à la république de Venise unissaient intimement les événements de leurs deux histoires musicales naissantes ; les maîtres de Venise étaient appelés en Lombardie, les disciples lombards venaient étudier à Venise : les doctrines étant les mêmes, le style devait être identique et les caractères des deux écoles sœurs se trouvaient à ce point intimes qu'on les confondait souvent dans leurs œuvres, tout en assignant pourtant et avec justice la place la plus élevée à l'école de Venise. Nous avons constaté l'exode flamand à Ferrare et en Lombardie : les ori gines flamandes de l'école vénitienne sont donc indiscutables.

Le fait est du reste bien connu : même avant la fondation de la première école flamande, les chanteurs septentrionaux du duché de Bourgogne étaient appelés à remplir les fonctions de musiciens officiels de la république de Venise, de préférence aux chantres italiens. Mais, à proprement parler, jusqu'en 1527 on ne trouve à Venise aucune trace d'école musicale. Le grand orgue de Saint-Marc était toujours tenu cependant par des virtuoses italiens. Et, chose pourtant curieuse à constater, l'orgue qui, avec ses multiples voix, pouvait donner naissance aux polyphonies les plus variées, se contentait de répercuter à l'octave les rythmes solennels des mélodies grégoriennes. Parfois quelques tierces ou sixtes caressaient les invocations adressées à la Mère de Dieu; sur le frêle établi des quintes s'échafaudaient aussi des squelettes d'accords froids et sans âme. Cela tenait sans doute à la faiblesse des instrumentistes en général et aux défauts du mécanisme de l'instrument en particulier. Ce fut donc du contact des voix, des frôlements des différentes parties vocales, que l'harmonie devait naître, et c'est dans les maîtrises de Cambrai, de Tournay, de Bruges, de Bruxelles, de Condé-sur-l'Escaut, etc., qu'elle trouvait à se développer, à prendre son essor des mélodies concordantes d'un *déchant* multiplié.

(A suivre.) F. DE MÉNIL.



MUSIQUE ORIENTALE

Conférence prononcée dans la salle de la Société Saint-Jean, le 28 février 1898.

Deux grands ordres de faits constituent la base de l'art musical : la combinaison des sons, et l'expression qui en résulte pour les sens.

Des deux termes de cette définition, l'un dépend du calcul, l'autre est subordonné au goût.

Le premier fait de la musique une science, que les mathématiciens réduisent en formules précises. Considérée sous le second aspect, la musique est un art, né de la science, pour apporter son utilité et son ornement à la vie humaine.

Si la musique étudiée scientifiquement est le propre des spécialistes, les manifestations artistiques qu'elle produit sont accessibles à tous ; mais, comme le sentiment d'appréciation diffère selon les individus, il en résulte que l'expression sensible ne ressort pas directement de l'examen scientifique, et peut se dérober à la discussion, suivant le vieil adage : *De gustibus non disputandum.*

C'est donc à un double point de vue que nous allons étudier la musique arabe.

Nous considérerons d'abord le caractère général de cette musique dans son état actuel, pour le mettre en parallèle avec l'expression de l'art européen ; puis nous rechercherons les éléments de la tonalité, afin d'expliquer la formation de la gamme arabe et le développement des modes.

I

CARACTÈRE DE LA MUSIQUE ARABE

Le voyageur qui parcourt l'Égypte et la Syrie trouve facilement occasion de remarquer, pour peu qu'il se mêle aux mœurs des habitants, la place donnée au chant et à la musique dans la vie de ces peuples.

Le climat, tout d'abord, invite à chanter. La nature orientale impressionne davantage les sens. Puis la vie est plus libre ; une grande partie s'en passe au dehors, exempte des exigences de la civilisation européenne. On y a moins de besoins ; conséquemment, on emploie plus de temps à se divertir. Mais à ces raisons, d'ordre externe, il faut aussi ajouter une disposition naturelle des Orientaux pour le chant et la mesure. De nos jours, comme dans l'antiquité la plus reculée, ils appliquent le chant à tous les travaux, à tous leurs actes de la vie. Le puiseur d'eau accompagne d'un refrain le mouvement de sa machine ; les porteurs chantent en marchant, les serviteurs en dressant la tente, les maçons en élevant une construction, la ménagère en tournant sa meule. Le tisserand règle au mouvement de son métier, aussi bien que le forgeron à la cadence de son marteau, le rythme d'une chanson ; le guide qui conduit les voyageurs jette aux échos les notes de son refrain. Il n'est pas jusqu'aux malheureux habitants des villages réquisitionnés pour l'impôt du travail, qui n'essaient par le chant d'alléger le poids de leur corvée. Il y a le chant des vendeurs du bazar, des muletiers, des rameurs ; on chante aux moissons, aux vendanges, en un mot dans toutes les circonstances, joyeuses ou tristes, de la vie.

Si le chant est ainsi une jouissance indispensable des Orientaux, il est naturel qu'il occupe une place considérable dans les fêtes populaires. Dans ces circonstances, les Asiatiques manifestent volontiers leur goût pour la musique bruyamment rythmée.

Villoteau a fait en ces termes la description d'une marche solennelle en Égypte : « On n'y emploie que les instruments les plus bruyants, comme hautbois, trompettes, cymbales, tambours ; on n'y admet ni les instruments à cordes ni les flûtes... Mais le nombre des timbales et des tambours de diverses proportions est si considérable et produit un si grand tintamarre, l'éclat des cymbales est si étourdissant, le son aigu et perçant des hautbois,

appelés *zamir*, vibre si vivement en l'air, celui des trompettes est si déchirant, que le plus bruyant et le plus tumultueux charivari qu'on puisse imaginer ne donnerait encore qu'une faible idée de l'effet général qui résulte de cet ensemble. » (*De l'état actuel de l'art musical en Égypte, ou Relation historique et Description des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*. Dans la *Description de l'Égypte publiée par ordre du gouvernement français*, t. XIV, p. 701.)

Ajoutez que les trompettistes arabes se bornent à pousser quelques-uns des sons les plus aigus, au hasard, sans se soucier des dissonances qu'ils produisent. (Fétis, *Histoire générale de la Musique*, Paris, 1869, t. II, p. 157.)

La musique a eu aussi de tout temps une signification religieuse; c'est pourquoi elle forme une partie nécessaire du culte sacré. Son rôle liturgique est même plus considérable en Orient qu'en Occident, car, jusqu'à nos jours, le plus grand nombre des chrétiens orientaux, fidèlement attachés aux usages antiques, n'ont pas admis le principe de la célébration de l'office sans chant. On voit toujours les officiants alterner avec le chœur, comme chez les Grecs, ou mieux le peuple prendre lui-même part au chant, comme dans les divers rites syriens.

En général, les chants liturgiques possèdent — dans une moindre proportion peut-être qu'en France — une expression différente des airs profanes. Si les principes musicaux sont identiques pour l'une et l'autre branche de l'art, si le goût produit, à l'église, des manifestations analogues à celles qu'on saisit dans les chants extérieurs au temple, il semble que les airs d'église, fixés en quelque sorte par les textes dont ils ne se séparent point, soient moins sujets au changement, et que dans certains rites des églises chrétiennes, et même dans les mosquées, on retrouve quelque chose des primitives traditions musicales de Syrie ou d'Égypte, et comme des vestiges de ces mélodies « simples et graves », que les anciens, au dire de Clément d'Alexandrie[1], appliquaient à la louange divine.

Ailleurs, il est vrai, les chants religieux, ou soi-disant tels, se différencient moins de la musique populaire des Arabes. Tantôt ce sont des airs, sinon légers, du moins faciles, et, pour ainsi dire, enfantins dans leur simplicité, qui accompagnent les textes des anciens hymnographes. D'autres fois, on applique à des cantiques en langue vulgaire des mélodies très profanes, prises de chansons de rue.

Tel est en Orient l'usage du chant et de la musique, dans la vie privée, dans la vie publique et dans les cérémonies religieuses. Les mœurs musicales que je vous ai décrites se retrouvent à Damas, Tripoli, Alep, le grand centre de la musique arabe, les mêmes qu'au Caire, à Alger ou au Maroc. La communauté d'organisation et de caractère est telle entre les divers peuples parlant l'arabe, que là même où se trouvent mêlés des individus de races différentes, un goût uniforme se manifeste entre eux tous. Partout la musique arabe se présente avec les mêmes caractères fondamentaux; et les mêmes divergences la séparent de la musique européenne.

Si tous ces peuples de l'Orient sont grands amateurs de musique, on doit

1. Paedag., 2, 4 (Migne, *Patr. gr.*, t. VIII, c. 445).

dire qu'ils n'en font qu'un passe-temps, un divertissement, sans l'élever à la hauteur d'une science ou d'un art étudié par principes, comme le firent les anciens Égyptiens, et après eux les Grecs. Il n'existe d'ailleurs, à l'époque actuelle, que de rares livres ou manuels musicaux. On les étudie peu, et l'enseignement théorique ne figure pas dans les programmes.

On a lieu de le regretter, car l'Égypte et la Syrie se voient de plus en plus envahies par les productions musicales du midi de l'Europe, et c'est pour le chercheur une désagréable surprise que de rencontrer en Orient des imitations plus ou moins exactes de l'art occidental, supplantant les airs anciens. Dans les villes les plus facilement accessibles aux voyageurs, les concerts s'alimentent souvent de mélodies empruntées à nos théâtres, à la scène italienne surtout; en même temps que le répertoire religieux, dans les églises ou chapelles des villes, s'enrichit de cantiques tirés de nos recueils en vogue, et, je dois le dire, ce sont les compositions du style le moins sérieux qui sont acceptées avec le plus d'empressement.

Ceux des Orientaux qui se tiennent plus éloignés du commerce européen gardent plus jalousement les vieilles traditions artistiques; et nous nous en réjouissons, car ils ne sauraient abdiquer le patrimoine musical qu'ils tiennent de l'antiquité. Leurs chants sont d'une richesse modale incomparable, leurs rythmes offrent les plus grandes variétés, et leur musique est en général susceptible d'une profondeur d'expression que l'art européen ne nous donne pas dans la même mesure.

Le jour où les Orientaux appliqueraient à l'art musical oriental, comme ils l'ont fait pour la langue arabe, un enseignement organisé; le jour où ils mettraient leurs chants par écrit, afin de les soustraire à la routine, mauvaise conservatrice des choses d'art, la Syrie deviendrait, au moyen des riches éléments d'originalité qu'elle conserve, un foyer de productions fécondes, où elle pourrait hardiment convier les autres nations.

Revenons à la réalité des choses, et considérons la musique orientale telle qu'elle existe de nos jours.

D'une manière générale, les airs orientaux produisent à l'oreille de l'auditeur européen une expression d'étrangeté. La mélodie, monotone, souvent triste, se développe suivant des modulations vagues, sans analogie avec l'art occidental. Pendant que le joueur d'instrument prélude sur les cordes du luth ou du kanoun, la tonalité s'accuse et s'affermit, par une répétition de notes rapides, évoluant autour des sons principaux. Tandis qu'on essaye de construire une gamme, au moyen de ces éléments noyés dans un luxe de trilles, de roulades, de dégradations de ton et de modulations sans fin, tantôt répétées d'une manière monotone, parfois subitement rompues par la brusque succession d'un mode différent, le chanteur commence une mélodie qui semble tout d'abord rebelle à l'analyse. A mesure que ce chant se poursuit, la voix s'élève et se renforce; le mérite du chanteur est d'atteindre des cordes très élevées. Ce n'est évidemment qu'après un long exercice que l'organe peut se plier aux réelles difficultés de cette exécution.

La coutume est que les assistants interrompent l'artiste par des *Ah!* de satisfaction, ou des exclamations telles que « Allah te secoure! », « qu'il conserve ta voix! » Peu à peu, les auditeurs s'associent au chant, soit en

marquant le rythme avec la main, soit en redisant le refrain après chaque couplet, soit en manifestant par leurs attitudes le sentiment de la passion que cette musique exprime, non comme la nôtre, par des procédés savants et recherchés, mais d'une manière accessible à tous, et en parfaite harmonie avec leur caractère.

C'est la jouissance vague d'une mélodie, excitant, sans clarté d'intention, la sensibilité; comparable au doux enivrement d'une boisson qui assoupit la vivacité des émotions, d'un opium qui stupéfie doucement l'homme, pour le conduire à une molle rêverie, voisine de la tristesse.

L'auditeur étranger, même au cas où il éprouverait partiellement cette impression, est ici déconcerté dans ses habitudes, et peut-être se dit-il à lui-même, en reprenant pour son compte le mot de l'un des nôtres, ennuyé de pianos et de romances : « Que si l'art musical mérita chez les anciens de donner son nom au monde entier de l'intelligence et des neuf déesses de l'esprit », ce n'est pas assurément sous la forme qu'il a dans la pratique orientale. A tout le moins, la première observation qui se dégage à l'audition de cette musique, est qu'une longue accoutumance sera nécessaire pour que l'on arrive à y prendre plaisir.

Nombre d'exemples démontrent cependant que l'habitude peut modifier totalement notre sentiment artistique, au point de nous faire goûter des sensations qui nous avaient blessés de prime abord, parce qu'elles ne répondaient pas aux principes de notre éducation musicale.

C'est, à l'inverse, l'impression des Orientaux, qui, ressentant de telles jouissances à l'audition de leur musique, ne peuvent tout d'abord souffrir la nôtre, et la jugent désagréable.

Et ce sentiment ne provient pas nécessairement, ainsi qu'on pourrait le croire, d'un mépris naturel pour la chose ignorée, de l'éloignement en face d'un art que l'on n'a pas étudié. Non, car les Orientaux sont, en certaines matières, plus curieux que nous des choses du dehors. L'Égypte, et par l'intermédiaire de celle-ci, la Syrie, possèdent, comme je l'ai dit, d'assez nombreux échantillons de notre musique : airs populaires, hymnes d'église, cantiques et mélodies d'opéras; mais, en les recevant dans leur répertoire, ils les adaptent à leur manière de chanter.

Certains d'entre eux connaissent assez nos procédés d'exécution pour les caractériser par les points où notre pratique diffère de la leur. Ce sont, entre autres exemples, les tenues de notes sans trilles ni roulades, la pose du son, l'émission produite sans traînements de voix, la succession des degrés simples sans notes d'agrément.

Ces différences dans les manifestations artistiques sont évidemment voulues et maintenues avec intention. Il n'est pas sans intérêt d'en rechercher ici la cause.

Un de nos musicologues, qui a pratiqué pendant plus de vingt-cinq années en Algérie la musique arabe, Salvador Daniel, a cherché à approfondir ce problème[1]. Il a vu dans ce fait une question d'éducation ou d'habitude. Mais, croyons-nous, on doit avant tout l'attribuer au tempérament et au caractère propre à la race.

1. *La Musique arabe*, Paris-Alger, 1879, p. 2, 3. — Cf. Villoteau, op. cit., p. 679, 670.

La théorie actuelle de la musique arabe procède, il est vrai, d'une superposition de réformes, que nous étudierons ci-après; mais l'art populaire, tel qu'il se retrouve dans les plus anciens airs d'église, dans les chants de mosquée et surtout dans les chants traditionnels des Arabes du désert, a tenu en somme contre les tentatives des théoriciens. Les manifestations spontanées du sentiment ne sont pas soumises aux mêmes changements que les spéculations doctrinales et les théories, parce que, étant, aussi bien que le langage lui-même, l'exacte expression du caractère des peuples, elles demeurent intimement liées à la vie de ceux-ci, ne se modifiant que dans la mesure où la race elle-même se transforme.

Aussi est-ce par les conditions du langage parlé que nous expliquerons la nature du chant.

La musique est, en effet, un langage. Mais si tous les hommes ont un langage, ils ne parlent pas tous la même langue ; et les divers systèmes musicaux sont comme les divers dialectes, plus ou moins éloignés les uns des autres du langage musical.

Tandis que les langues âryennes se montrent riches en voyelles, flexibles, sonores, à ce point que l'échelle des sons parlés a, comme l'a dit un auteur, la régularité d'une gamme musicale, aussi claires dans le son des syllabes que précises dans les significations des racines et de leurs flexions ; — les langues sémitiques, rapportant tout à l'articulation de la consonne, restent dépourvues des nuances délicates des voyelles. Les sons n'étant pour ces peuples que l'élément accessoire du langage, le vocalisme, peu varié du reste, comportera des sons obscurs ou mal déterminés, des demi-voyelles ; souvent même, la voix s'étendra sans voyelle sur le prolongement de l'articulation consonale.

Dans ces conditions, la musique, originairement la parole chantée, doit, chez les Sémites, naturellement différer de la musique des races âryennes. C'est ainsi que la nature de la langue arabe explique, je dirai même qu'elle suppose les dégradations de ton, qui entrent dans la structure des gammes orientales. Des peuples éminemment sensibles, comme le sont les Asiatiques, capables d'apprécier de minces intervalles, introduisirent les altérations des sons chantés, issues des altérations de sons vocaliques, dans la division de l'échelle musicale, qu'ils nuancèrent, ainsi que nous allons le voir, d'une façon contraire à nos habitudes européennes. Les accentuations propres à la langue modifient le sens auditif d'une manière telle qu'il en résulte chez les individus une corrélation intime entre la tonalité et l'idiome qui lui correspond. Et cette musique nous paraît comme la langue elle-même, inintelligible, si nous n'y sommes pas initiés.

(A suivre.) Dom J. PARISOT.

Huit chants orientaux ont été exécutés au cours de la première partie de cette conférence, par M. Halim Kattini Mallouf et les chanteurs melchites de Saint-Julien-le-Pauvre.

L'exemple cité est la version arabe de l'hymne du soir de l'office grec, Φῶς ἱλαρόν, dont voici la traduction :

« O lumière joyeuse de la gloire sainte du Père céleste, immortel, saint, heureux, Jésus-Christ ; à l'heure où le soleil se couche, voyant la lumière du soir, nous célébrons

le Père, le Fils et l'Esprit-Saint. Il convient de te louer en tous les temps par de dignes voix, ô Fils de Dieu, qui donnes la vie, c'est pourquoi le monde te glorifie. »

Modéré

A- yu- ha nu- ra ba- i al mu- ma- ja-

(♭)

du qu- dus al ab al- la- dhi la ya- mut as-sa- ma-

(♭)

wi a- yu- hal- qe- dus al maj- but ya- 'a- su 'al ma

sihh. in- na- ti 'in- da gha- ru- - - b esh- shams u-

an- zur nur al mas- sa wa-nu- sa beh l-ab wa- ibn wa-

(♭)

rruhh al qu- dus. i- la mus-ta- hheq fi [sa- hheq fi] kul

(♭)

a- u- a- kat an yu- sa behh bi as- wa- tin bar-

vite

ra ya ibn al- lah lma'ti l-hhayya- lla- dhi min ajl lu 'lam- la- ka

rall.

in mas- jed.



LA MUSIQUE DANS LES COUVENTS DE FEMMES

depuis le moyen âge jusqu'à nos jours

(SUITE [1])

Ces œuvres si belles, si pures et si pieuses ne contentèrent pas longtemps les goûts mondains, plus ou moins déguisés, des religieuses italiennes. Avec les instruments, une musique plus frivole prévalut bientôt chez elles. Vers la fin du même siècle, un gentilhomme musicien, le cavalier Hercule Bottrigari, consigna dans un de ses écrits la description très louangeuse des symphonies exécutées dans l'église de Saint-Vit, à Ferrare, par les *muses saintes*, autrement

1. Voir n° de février 1898.

dit par les religieuses de ce lieu. Autour d'une grande table se placent, dans un profond silence et un ordre parfait, une rangée de nonnes portant chacune un instrument différent; celle qui les conduit lève une longue et légère baguette, et toutes ensemble commencent à jouer et à chanter, faisant entendre, dit notre auteur, la plus suave harmonie, par la réunion de voix angéliques et d'instruments touchés « avec intelligence et discrétion »; elles jouent jusqu'à du cornet et du trombone, avec tant de grâce, tant de goût, et tant de virtuosité, que c'est chose incroyable à qui ne l'a pas vue et entendue : aussi le narrateur invoque-t-il le témoignage de plusieurs musiciens fameux, Jachet Wert, Spontone, Porta, Claude Merulo, qu'il nous engage à aller interroger, pour obtenir sur un fait si merveilleux des commentaires plus laudatifs encore [1].

Quelques-unes de ces religieuses italiennes du seizième et du dix-septième siècle sont connues comme compositeurs. Vittoria Aleotti, qui faisait précisément partie de l'orchestre de Saint-Vit, a laissé un recueil de vingt et un madrigaux [2]; sa sœur cadette, Rafaela, qui devint prieure du même monastère, est grandement louée pour son talent d'organiste [3]; la sœur Sulpizia Cesis, religieuse Augustine, est l'auteur d'un livre de motets à deux chœurs [4]; Margarita Cozzolani, du couvent de Sainte-Radegonde, à Milan, publia quatre collections de concerts sacrés ou de psaumes [5]; une Camaldule de Bologne, Lucrezia Orsina Vizana, se présente à nous avec un livre de vingt motets [6]; dans le recueil de Daniel Speer, *Philomela Angelica,* nous trouvons douze compositions d'une Clarisse anonyme de Rome, avec un frontispice gravé qui la représente assise devant le clavier d'un joli orgue à volets [7]. Mais la plus laborieuse de toutes fut Isabella Leonarda, supérieure du très noble couvent de Sainte-Ursule, à Novare, qui ne fit pas imprimer moins de vingt ouvrages. Cinquante-huit ans — toute une vie — séparent les dates de son premier et de son dernier recueil; et dans cet espace de temps se succèdent les motets, les messes, les psaumes, les litanies à une ou plusieurs voix, avec l'orgue ou les instruments. Les dédicaces de la mère Leonarda sont caractéristiques de son état et de son temps. Elle voue d'abord chacune de ses publications à Notre-Dame de Lorette, « auguste impératrice du ciel »; ce qui ne l'empêche pas de chercher à leur ménager un protecteur en ce monde, au moyen d'une deuxième dédicace, adressée à quelque puissant personnage : elle offre, par exemple, au prince Antonio Trivulzio « les travaux de son esprit, seul patrimoine, dit-elle, dont elle puisse disposer »; puis, dans le courant du livre, elle destine encore chaque morceau, soit à un saint honoré particulièrement dans son couvent, soit à l'une de ses compagnes, comme la signora Gattica,

1. Bottrigari, *Il Desiderio, ovverto de' Concerti armonici,* etc., 1594, p. 47 et suiv.

2. *Ghirlanda de' madrigali a quattro voci,* Venezia, Vincenti, 1583. (Bibl. du Liceo musicale de Bologne.)

3. Voyez *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna,* t. II, p. 335, et III, p. 19, 20.
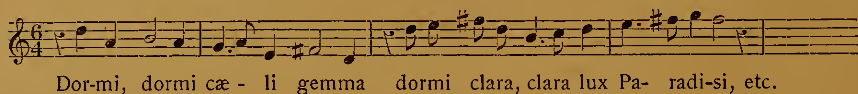
4. *Motetti pel primo e secondo coro, in cinque parti,* Modena, Cassiani, 1619. (Collection de M. Venturi.) — Voyez Valdrighi, *Musurgiana,* n° 7.

5. Voyez les titres de trois de ces ouvrages dans Bohn, *Bibliogr. des Musikdruckwerke bis 1700,* etc., p. 106. — Un morceau de la même religieuse a été inséré en 1649 dans un recueil de Profe. Voyez Eitner, *Bibliogr. des Musiksammelwerke,* p. 706.

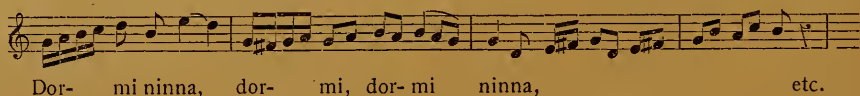
6. *Componimenti musicali,* etc., Venezia, Magni, 1622. — Voyez le Catalogue du Liceo musicale, t. II, p. 470, et Bohn, ouvr. cité, p. 425.

7. Un exemplaire complet de ce recueil, publié à Venise en 1688, existe à la Bibliothèque Nationale.

musica virtuosissima de « notre collège de Sainte-Ursule ». Choisissons, dans les recueils depuis longtemps oubliés d'Isabella Leonarda, une pièce capable de nous renseigner à la fois sur son genre de talent et sur la manière dont on comprenait la musique sacrée dans ces brillants monastères. Voici un chant, à voix seule et basse continue, pour la semaine de Noël, une sorte de berceuse pour l'Enfant Jésus dans sa crèche ; les paroles n'en sont point liturgiques ; peut-être la mère Leonarda les a-t-elle composées elle-même, en se servant toutefois de la langue de l'Eglise, le latin ; une sorte de récit mesuré nous montre l'Enfant divin éveillé « par la neige et la gelée » ; la Vierge Marie lui chante un « beau chant », pour l'endormir ; tendrement elle le réchauffe et le berce, en l'appelant du doux nom de *ninna*, que les mères italiennes donnent à leurs bambins ; sa mélodie s'accuse et se scande sur un rythme de sicilienne ;



puis elle s'anime et se fleurit ; les ornements vocaux s'y accumulent ; la Vierge Marie disparaît sous les roulades d'une cantatrice *virtuosissima*, et nous ressentons l'impression qui nous froisse en présence de ces statues de la Mère de Dieu habillées de brocart et couronnées de faux diamants, dont s'accommode trop souvent la dévotion populaire [1].



Les voyageurs qui séjournaient en Italie ne manquaient pas de fréquenter les chapelles des couvents, pour y admirer des cantatrices aussi renommées parfois que celles des premiers théâtres d'opéra. Pietro della Valle énumère les communautés féminines de Rome où l'on faisait de la musique, et s'arrête surtout complaisamment sur les religieuses du Saint-Esprit, disant que leurs vêpres en chant orné étaient une des plus belles choses du genre, et que dans leur chapelle la Verovia avait étonné le monde pendant plusieurs années [2]. Un touriste anglais du même dix-septième siècle parle avec autant de satisfaction du couvent situé dans le *Campo Marzo*, à Rome : « J'y ai souvent entendu chanter la Fonseca, dit-il, et si divinement, qu'il me semblait que l'Eglise militante avait quelque chose de la triomphante, tant sa voix a de douceur et d'harmonie [3] ». Cent ans plus tard, le docteur Burney trouvait aussi un charme piquant à contempler et à entendre de jeunes femmes en habit

1. Voici les titres abrégés de ceux des ouvrages d'Isabella Leonarda dont l'existence nous est connue : 1642, deux motets dans le 3ᵉ livre des *Sacri Concenti*, de Gasp. Casati (Liceo de Bologne) ; — 1676, *Motetti a voce sola, parte con istrumenti e parte senza* (Liceo) ; — 1677, *Motetti a 1, 2, 3 et 4 voci*, idem, opera VII (Bibl. Nat.) ; — 1678, *Vespere a cappella e motetti concertati*, opera VIII (Liceo) ; — 1684, *Motetti a voce sola*, op. XI (Liceo) ; — 1687, *Motetti a 1, 2 e 3 voci, con violini e senza*, op. XIII (Bibl. Nat.) ; — *Motetti a voce sola*, op. XIV (Liceo) ; — 1690, *Motetti a voce sola*, op. XV (Liceo) ; — 1695, *Motetti a voce sola*, op. XVII (Bibl. Nat.) ; — 1696, *Messe a 4 voci con istrumenti e motetti a 1, 2 et 3 voci*, op. XVIII (Liceo) ; — 1698, *Salmi concertati*, op. XIX (Bibl. Nat.) ; — 1700, *Motetti a voce sola con istrumenti*, op. XX (Liceo).

2. Pietro della Valle, *Della musica dell'età nostra* (1640), dans le tome II des Œuvres de Doni.

3. *Voyage d'Italie*, trad. de l'anglais par Richard Lassels, 1671, t. II, p. 127.

religieux, jouant et chantant des oratorios entiers, dans les chapelles des orphelinats et des hôpitaux, où des artistes de profession enseignaient aux jeunes filles pauvres la musique vocale et instrumentale[1].

(A suivre.) MICHEL BRENET.



LE ROLE DU CHANT LITURGIQUE

ET SA PLACE DANS LA CIVILISATION GÉNÉRALE DU MOYEN AGE

Conférence du 23 décembre 1897

(SUITE ET FIN[2])

Le dernier point, celui par lequel je veux finir, c'est l'introduction dans les œuvres harmonisées de timbres grégoriens. Chacun sait comment procédaient les trouvères harmonistes quand ils écrivaient à deux, à trois ou à quatre parties : ils construisaient leur édifice contrapunctique au-dessus d'un thème liturgique, chanté par le ténor avec les paroles latines, et qui servait de base à l'ensemble vocal. Ainsi la courte phrase du graduel que l'on va vous dire a été quelquefois employée dans les pièces harmonisées des trouvères; elle se chante le cinquième dimanche après la Pentecôte, c'est l'alléluia : *Domine, in uirtute.*



J'indique le point de vue sans le développer, et pour résumer cette première partie, nous dirons que le plain-chant a occupé une place considérable dans la vie du moyen âge, non seulement à l'église et dans l'office liturgique, où il avait plus de développement même qu'il n'en a aujourd'hui, mais encore en dehors de la liturgie.

Nous l'avons vu inspirer des mélodies extraliturgiques comme celles des proses, des tropes et des épîtres farcies.

Nous l'avons entendu dans les drames liturgiques et nous sommes tombés d'accord pour reconnaître qu'il sait rendre à l'occasion les sentiments les plus pathétiques du cœur humain.

Enfin, nous l'avons rencontré dans la vie quotidienne et sur les lèvres de l'homme aux heures les plus profanes de son existence.

Son rôle a donc été très grand au moyen âge en tant qu'art populaire.

Examinons rapidement comment le moyen âge a vu dans le plain-chant un objet de science et la place qu'il lui a assignée dans la civilisation générale.

1. BURNEY, *The present stat of music in France and Italy*, 1771.
2. Voir numéros de janvier et février 1898.

II

A côté des maîtres qui enseignaient la pratique du chant, il y avait des philosophes et des penseurs qui envisageaient la musique comme une matière propice aux études spéculatives, qui en recherchaient l'origine, la nature et les effets, qui exposèrent avec science la théorie musicale. Ces philosophes ont eu à cœur de n'être pas confondus avec le chanteur d'instinct qui, pour seul guide, a la routine, et cette aspiration a été résumée dans les vers suivants, dont la mesure douteuse sent son moyen âge :

Musicorum et cantorum magna est distancia :
Isti dicunt, illi sciunt que componit musica,
Nam qui canit quod non sapit, diffinitur bestia.
. . . .
Bestia non cantor qui non canit arte, sed usu,
Non uerum facit ars cantorem, sed documentum[1].

Toute une conception musicale du moyen âge est dans ces vers : quels sont les hommes qui l'ont représentée?

Ces auteurs, nous les avons réunis dans deux collections, la collection de l'abbé Gerbert, en trois vólumes, et celle de De Coussemaker.

Ces deux collections nous donnent toute une série de textes allant du huitième au quinzième siècle, c'est-à-dire depuis la plus belle époque du chant grégorien jusqu'à l'heure de sa décadence, jusqu'au moment où il cesse d'être la langue sonore des fidèles dans le sanctuaire.

En effet, nous remarquerons que du temps de Charlemagne au siècle de Guion l'Arétin, les traditions du chant liturgique ont été conservées et transmises par une filiation non interrompue de maîtres et d'élèves : Alcuin, Raban, Loup de Ferrières, Héric, Remi d'Auxerre, Odon de Cluny, nous amènent jusqu'au dixième siècle, c'est-à-dire non loin d'une époque où Guion l'Arétin fixa pour toujours, en perfectionnant la notation diastématique, la cantilène grégorienne.

Nous avons laissé des noms fameux en dehors de cette généalogie, et si rapide que soit notre exposé, nous ne pouvons passer sous silence Aurélien de Réomé et Réginon de Prüm ; le premier, moine du Moutier-Saint-Jean, près de Langres, écrivit au neuvième siècle un traité de théorie musicale, *De musice disciplina* ; le second, Réginon, abbé de Prüm, à la fois théologien, historien et mathématicien, nous a laissé un traité, *Epistola de harmonica institutione... ac Tonarius siue octo toni cum suis differentiis*, que Gerbert et De Coussemaker ont à la fois publié.

On remarque, à la lecture de ces traités, qu'il y eut au moyen âge une extraordinaire floraison de théories musicales, souvent très curieuses, sur l'origine, sur la nature et sur les effets de la musique.

Quel fut l'inventeur de la musique? Jérôme de Moravie[2] et, après lui, le Pseudo-Aristote[3] écrivent gravement que Tubal, de la lignée de Caïn, en eut

1. Guido Aret. ap. Ieron. de Morav. Cf. COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, p. 2.
2. Cf. Couss., *Script.*, I, p. 6.
3. Cf. Couss., *Script.*, I, p. 253.

le premier l'idée, à moins toutefois que ce ne soit un philosophe grec qui avait nom Pythagore, et qui, un jour, en entendant dans un atelier des forgerons qui frappaient une enclume tour à tour, conçut immédiatement la notion du rythme et du son ! L'étymologie que Jean de Garlande[1] donne du mot *musique* n'est pas moins fantastique : *dicitur etiam musica a* MOYS, *quod est aqua, et* YCOS, *quod est scientia iuxta aquas inuenta.*

La nature et les divisions de la musique, telles que nous les exposent les théoriciens du moyen âge, reflètent l'influence très sensible de la scolastique et rappellent la classification des sciences que cette philosophie avait imaginée.

Pour les uns, tel Boèce[2], il y a lieu de distinguer entre la *musica mundana,* c'est-à-dire cette harmonie des astres dont Cicéron nous parle dans le Songe de Scipion, la *musica humana*, c'est-à-dire le chant de l'homme, et la *musica instrumentalis*, fournie par le jeu des instruments.

Pour d'autres, tel Jean de Garlande[3], la musique se divise en *musica plana*, quand elle chante les louanges de Dieu, c'est le plain-chant; en *musica mensurabilis,* quand elle obéit à la mesure, c'est l'art des trouvères, et en *musica instrumentalis*, quand elle est jouée par les instruments.

Pour d'autres enfin, comme Al-Farabi[4], le musiciste arabe cité par Jérôme de Moravie, il faut séparer la *musica activa* ou pratique, de la *musica speculativa* ou théorique; nous comprenons ces termes.

Mais l'exposé le plus complet nous est fourni par Walter Odington[5], le moine d'Evesham, qui place nettement la musique dans la science du moyen âge.

La science, dit-il, comprend la philosophie, qu'il appelle *sapientia*, et l'éloquence.

L'éloquence se divise en grammaire, dialectique et rhétorique.

La philosophie en dogmatique et pratique.

La philosophie pratique comprend l'éthique, la métaphysique et les beaux-arts.

La philosophie dogmatique comprend la théologie, la physique et la mathématique.

Mais la mathématique se subdivise elle-même en musique, géométrie et astronomie.

Enfin !

Nous ne rechercherons pas si cette classification des sciences correspond à quelqu'une des classifications modernes ; retenons seulement que la musique dérive de la philosophie dogmatique — et Dieu sait la conception ardue que le moyen âge se faisait de la philosophie dogmatique ! — par l'intermédiaire des sciences mathématiques.

Voilà pour la théorie.

Dans la pratique, le plain-chant, la seule musique que le moyen âge ait

1. Cf. Couss., *Script.*, I, Introd. musice, p. 157.
2. Ap. Ieron. de Morav. Cf. Couss., *Script.*, I, p. 10.
3. Cf. Couss., *Script.*, I, p. 157.
4. Ap. Ieron. de Morav. Cf. Couss., *Script.*, I, p. 10.
5. Cf. Couss., *Script.*, I, p. 184, in fine.

connue jusqu'à la fin du douzième siècle, est lié avec les autres manifestations de cette civilisation et fut en communion constante avec chacune d'elles. Il serait d'un haut intérêt, et je signale de suite le point de vue, d'étudier le développement parallèle, au moyen âge :

de la musique avec les belles-lettres,
de la musique avec les théories scientifiques,
de la musique avec les arts, avec l'architecture surtout.

Mesdames, Messieurs,

Vais-je être accusé de plaider *pro domo mea* et vous dirai-je en manière de conclusion : Le chant du moyen âge est intéressant, étudiez-le?

Pourquoi non?

Les études médiévales ont été conduites par des maîtres illustres aussi loin que la science actuelle peut aller et progressent chaque jour. Les noms respectés de Diez, de Paul Meyer et de Gaston Paris appartiennent au domaine de la philologie; l'histoire proprement dite a été renouvelée par l'esprit de méthode et de critique de plusieurs admirables érudits; l'archéologie du moyen âge a été élevée à la hauteur d'un enseignement régulier.

Dans cette encyclopédie des sciences du moyen âge, où est la place de la musicologie, si l'on en excepte de trop rares encore que fort beaux travaux? Puisque le chant liturgique a tenu une place si grande au moyen âge, pourquoi lui dénier aujourd'hui l'attention qu'il mérite?

A l'heure présente, le plain-chant est à l'un des tournants de son histoire et traverse une crise, semble-t-il.

Les fils de Mabillon et de dom Guéranger, les moines Bénédictins de Solesmes, ont fait une œuvre excellente, la *Paléographie musicale,* qui doit être désormais à la base de toute étude grégorienne. Les contradicteurs sont venus, les uns dignes de tout respect, comme M. Gevaert ou le P. Dechevrens, les autres dignes de toute pitié, comme l'auteur de ce livre récent sur l'interprétation des neumes, œuvre de basse polémique et de hautes prétentions, d'un inconnu aussi bien dans le monde de la musique que dans celui de l'érudition, médiéviste de rencontre qui ignore jusqu'aux éléments de la paléographie et qui nous affirme lui-même que son travail est *scientifiquement inattaquable*. Cette assurance fait sourire quand on met en parallèle des savants incontestés qui, à l'apogée d'une vie de labeur et entourés de toutes les garanties que l'érudition puisse offrir, dénoncent modestement leurs incertitudes et leurs inquiétudes du lendemain scientifique.

Néanmoins, de tels livres sont dangereux : aussi l'œuvre entreprise par la *Schola Cantorum* est-elle une œuvre salutaire; et nous vous remercions, Mesdames et Messieurs, de venir par votre présence encourager cette fondation méritante, qui a le bonheur d'avoir à sa tête un musicien de grande science et un homme de tout dévouement. Il faut que chacun apporte à la *Schola* la part de collaboration dont il est susceptible, qui sa confiance, qui son savoir, et nous pourrons dire alors, comme on l'a dit tant de fois, mais fructueusement peut-être : *Reuertimini ad fontes Gregorii*, retournons à saint Grégoire,

la source du chant liturgique, et, dans un esprit de progrès, remontons vers la tradition du passé pour lui assurer la conquête de l'avenir!

Pierre Aubry.



L'ART EN PLACE ET A SA PLACE

(Suite et fin)

5° La musique d'église doit être orante, c'est-à-dire n'employant d'autres moyens d'expression que ceux qui conviennent à un état de prière.

Comme ce dernier article concerne plus spécialement les compositeurs modernes de musique religieuse, je demande à remettre sous les yeux des lecteurs l'objection formulée par l'un d'eux :

— *Pourquoi préconiser exclusivement le genre dit palestrinien ?*

— *Pourquoi nous obliger à faire des pastiches?*

— *Ne pouvons-nous pas, avec l'art et les ressources multiples de notre temps, faire œuvre juste à tous égards?*

Que l'on me permette de répondre méthodiquement à chacune de ces questions.

*
* *

1° Pourquoi préconiser exclusivement le genre dit palestrinien?

Nous ne *préconisons exclusivement* aucun genre.

Nous disons seulement, et avec la plus ferme conviction, que la musique destinée à être exécutée à l'église doit être digne du lieu où elle est appelée à se produire, qu'il est essentiel qu'elle s'y trouve *à sa place*, et, pour cela, elle doit être *vocale*, à l'exclusion de tous instruments d'orchestre qui ne sonnent point à l'église, tout en y rappelant les impressions du théâtre ou du concert;

collective, car c'est tout le peuple qui prie et chante, et nul soliste, à l'exception du prêtre, n'a le droit de se substituer à cette collectivité;

respectueuse du texte liturgique, ce qui semble devoir se passer d'explication.

Or, la musique dite palestrinienne fut *vocale*, *collective*, *respectueuse du texte*; voilà pourquoi nous l'aimons et la proclamons *musique d'église* au même titre que la musique grégorienne et que la belle musique populaire en langue vulgaire, mais sans *préconiser exclusivement*, sans mettre l'une de ces sortes de musique en antagonisme avec les autres.

*
* *

2° Pourquoi nous obliger à faire des pastiches?

Mais nul ne peut obliger quelqu'un à faire un pastiche! Et cette violation de la liberté du compositeur est tellement loin de notre pensée, que l'un des articles, je pourrais presque dire *organiques*, de la *Schola Cantorum* est la création d'une musique religieuse *moderne*.

Il y a évidemment confusion dans l'esprit de notre aimable correspondant, qui paraît faire consister le fait du pastiche dans l'identité des moyens employés, ce qui n'est point exact. Il faudrait alors dire que les quatrième, septième, huitième symphonies de Beethoven sont des pastiches d'Haydn, parce que celui-ci, dans ses grandes symphonies, emploie le même nombre et la même qualité d'instruments. Appellera-t-on les

douzième et quatorzième quatuors des pastiches de Mozart, parce que celui-ci a écrit également des œuvres pour deux violons, un alto, un violoncelle?

Et parmi tous ces admirables maîtres du chant religieux, ceux même qui sont ici en cause, en trouve-t-on deux qui se ressemblent? Chacun n'a-t-il pas, malgré l'emploi des seuls moyens vocaux, une personnalité très certaine et très différente de celle du voisin? — Quoi de plus dissemblable que les œuvres de Josquin comparées à celles de Guerrero? celles de Vittoria à celles de Palestrina? celles de Roland de Lassus à celles de Nanini?

Je crois, quant à moi, que l'erreur de certains esprits, confondant toutes ces personnalités si tranchées en un seul bloc dit : palestrinien, provient uniquement de ce qu'ils *ne les connaissent pas*. S'ils les avaient vraiment étudiées avec bonne foi, ils trouveraient entre Josquin et Vittoria, par exemple, d'aussi sensibles différences qu'entre Rameau et Gluck, qu'entre Bach et Beethoven.

Qu'il ne soit donc point question de pastiche. Pour peu que vous ayez en vous quoique ce soit de *force créatrice*, écrivez une œuvre pour quatre instruments à cordes, vous ne pasticherez point Beethoven; composez une prière pour plusieurs voix, vous ne pasticherez point Palestrina.

*
* *

3° Ne pouvons-nous pas, avec l'art et les ressources multiples de notre temps, faire œuvre juste à tous égards ?

Certainement, cher correspondant! et c'est précisément ce que nous cherchons, ce que nous demandons, ce que nous appelons de toutes nos forces!

Seulement, gardez-vous bien de croire que l'*art de notre temps* consiste à déchaîner à l'église toutes les sonorités de notre orchestre de théâtre perfectionné; gardez-vous bien de penser que ces *ressources multiples* que vous mettez en avant consistent en l'adjonction au simple, double ou triple chœur, de deux orgues, de vingt harpes, de tout un jeu de saxhorns, de quelques sarrusophones, voire d'une batterie de *célestas* (cet instrument semble, par définition, prédestiné à la musique religieuse, il est étrange que nul maître de chapelle n'ait encore songé à l'employer).

Non, l'Art, ce n'est pas tout cela; la question des procédés et des moyens n'est qu'accessoire; je reçois une impression plus artistique en contemplant la naïve et pieuse sculpture d'un auteur inconnu, perdue en l'ornementation d'un portail de cathédrale, qu'à l'aspect de l'opulente église du Gesù à Rome, où sont accumulées toutes les richesses de l'Europe et des Indes; je suis plus touché par l'audition du simple *Miserere* de Josquin des Prés, que par tout l'emphatique fracas du *Tuba mirum* de Berlioz, aux quatre orchestres tonnants.

Compositeur, mon ami, l'art n'est pas dans les moyens que vous employez, l'art est en *vous-même* ; voulez-vous faire une œuvre qui soit à sa place à l'église? prenez simplement les moyens vocaux, le *chœur*, et si vous êtes bien inspiré par votre texte, soyez tranquille, ce que vous écrirez ne sera point du pastiche, mais bien de *l'art de votre temps*.

Laissez-moi du reste vous faire observer qu'il est absurde de croire que l'on puisse faire autre chose que de l'*art de son temps*.

Faire œuvre artistique, c'est tirer quelque chose de soi-même, c'est donner un peu de sa propre substance; si vous n'êtes point un vulgaire copiste, ce sera donc votre cœur, ce sera votre pensée, ce sera votre être que vous mettrez en votre œuvre, et cette œuvre, *quels que soient les moyens dont vous vous serviez*, sera bien de l'art de votre temps.

*
* *

Mais pour que votre œuvre soit juste à tous égards, encore faut-il qu'elle soit *à sa place*, et si elle est faite en vue de l'église, il ne suffit point pour cela qu'elle soit vocale, collective, respectueuse du texte, elle doit être douée d'une quatrième qualité tout aussi importante que les autres, quoique, peut-être, un peu plus subtile à expliquer.

L'œuvre doit être *orante*.

Et, par ce terme, j'entends que son *expression* doit être celle de la prière. Un mot préalable sur ce qu'on entend en musique par *expression*, me semble nécessaire.

L'expression est la coloration des sentiments et leur mise en valeur par rapport les uns aux autres.

L'expression musicale consiste à colorer et à accentuer certaines phrases ou certains membres de phrase, de façon à les différencier d'autres phrases ou d'autres membres de la même phrase.

Il y a trois facteurs de l'expression musicale dont chacun s'adresse à l'un des éléments primordiaux de l'art musique.

1° L'*agogique* ou *expression rythmique*, dont les effets sont le plus ou moins de précipitation ou de régularité dans les mouvements. L'*agogique* engendre les nuances relatives de mouvement et de repos.

2° *La dynamique* ou *expression mélodique*, dont les effets sont le plus ou moins d'intensité ou de force dans les sons qui constituent une période mélodique. La *dynamique* engendre les nuances relatives de force et de faiblesse.

3° *La tonalité* ou *expression harmonique*, dont les effets sont les modulations. La *tonalité*, en tant que facteur de l'expression, engendre les nuances relatives de clarté et d'obscurité.

Il s'agit donc, dans la musique à l'église, que chacun de ces facteurs expressifs contribue à augmenter la puissance intensive de la prière.

Quant à ce qui est des deux premiers, leurs effets sont assez connus pour que le compositeur qui a un peu réfléchi sur son art ne se trompe guère dans leur emploi ; il ne ralentira pas rythmiquement un passage où le texte se hâte, il saura accentuer et mettre mélodiquement en valeur toute parole ou toute phrase importante.

Malheureusement, le troisième facteur expressif est, je ne sais pourquoi, absolument négligé par les théoriciens modernes. On n'enseigne pas la tonalité dans nos écoles de musique, on y veut totalement ignorer les causes et les effets de la modulation.

Or, étant donné l'enseignement presque *exclusivement harmonique* qui est seul en usage dans nos Conservatoires, voici le phénomène qui se passe journellement : un élève (voire un maître...) cherche à mettre sur pied une phrase mélodique....., elle ne vient pas. Beethoven a cherché trois mois la deuxième idée de la Symphonie héroïque, mais notre homme est pressé : il faut que sa phrase soit trouvée et écrite à onze heures moins un quart... Que faire? — Moduler, tout simplement, sans raison, sans autre explication que cet axiome ou plutôt ce sophisme : « Quand on ne trouve rien, on fait une modulation, et ça y est ! »

Ah ! ne croyez pas cela, pauvres musiciens ! votre modulation est un important facteur expressif; si celui-ci porte à faux, votre œuvre sera tout aussi défectueuse que si, de parti pris, vous y aviez accentué des syllabes faibles ou que vous y ayez employé le vieux cliché de l'Opéra : *Volons à son secours !* sur un pas de marche funèbre, car la nuance de tonalité n'est pas un élément plus négligeable que la nuance de mouvement ou celle d'intensité mélodique.

Je ne fais point ici un cours de composition, mais je veux cependant prémunir les

auteurs contre cette manie de *modulation sans raison*, dont nous avons du reste tous souffert. Et lorsqu'il s'agit d'une prière, d'une prière vocale, combien la modulation est plus dangereuse encore ! Avec le système trop répandu de *moduler pour moduler*, outre que l'exécution chorale devient vacillante et incertaine, il est constant que l'accent simple, point de départ de l'expression, se dénature et se perd ; de plus, l'effet de la modulation étant relatif suivant la position des tonalités vis à vis les unes des autres, il s'ensuit que souvent un passage qui devrait être très accentué se trouve dans l'ombre et réciproquement, en raison des modulations dont il est entouré. Si, au contraire, le texte traité présente des changements d'état soit vers l'ombre, soit vers la lumière, combien l'expression agogique et dynamique gagnera en intensité si la modulation vient souligner et pour ainsi dire colorer ces changements !

Les auteurs des quinzième et seizième siècles se sont peu servi de la modulation comme agent expressif ; voilà donc l'élément nouveau que nous, modernes, nous pouvons introduire dans la musique d'église, voilà le filon à exploiter, mais en cela, prenons garde ! Avant tout, il est essentiel que ce moyen soit employé avec un jugement très sûr et très sain, car, outre les difficultés d'exécution qu'il entraîne presque toujours, il faut se garer de tomber par son fait dans la musique de théâtre, car dans ce cas, « le dernier état de cet homme serait encore pire que le premier », comme il est dit dans l'Évangile. — Donc, modulons, amis, mais sachons pourquoi.

Voilà la raison pour laquelle j'ai tenu à établir en tête de ce chapitre que la musique *orante* est celle qui emploie, tant en agogique qu'en dynamique et en tonalité, les seuls moyens expressifs compatibles avec un *état de prière*.

*
* *

Une dernière condition dont je n'ai point parlé tout d'abord parce qu'elle n'a pas trait à l'œuvre, mais au compositeur : Celui qui veut écrire de la vraie musique d'église doit *avoir la foi*. Et ceci, je le dis bien haut, est la première de toutes les vérités au point de vue artistique général ; le créateur qui ne *croît* pas vivement et profondément à ce qu'il veut créer, n'est pas digne du beau nom d'artiste.

Qu'on me permette, à ce propos et en guise de *mot de la fin*, une anecdote personnelle.

Il y a quelque vingt-cinq ans, j'étais jeune, enthousiaste, et je professais une sincère admiration pour un compositeur muni de toutes les estampilles officielles, dont un oratorio de grande allure était alor en cours d'exécution. Je faisais partie de l'orchestre appelé à interpréter cette œuvre.

Un jour, le susdit compositeur, qui, je ne sais pourquoi, m'avait pris en amitié, me fit l'honneur de causer avec moi de son art (je n'aurais osé dire de *notre* art, tellement il me paraissait au-dessus de ce à quoi je pouvais aspirer). Comme je m'extasiais de bonne foi sur le sentiment vrai (ou que je croyais tel) de certaines scènes religieuses, voire évangéliques, de son œuvre, il me répondit négligemment : « Oh ! vous savez, toutes ces blagues-là, moi, *je n'y crois pas*, mais ça réussit auprès du public. »

J'avoue que ce fut un rude coup pour ma jeune admiration, et, dès ce moment, je me pris à douter de l'avenir *artistique* de ce compositeur, — Ai-je eu tort ?

VINCENT D'INDY.



NOS CONCOURS

Il est mis au concours pour le présent mois un **Da pacem** à deux ou plusieurs voix, au gré du compositeur. Les manuscrits devront être remis à la *Schola* avant le 1er mai prochain. Il sera rendu compte ultérieurement des derniers concours.

V. I.



NOS SOCIÉTÉS RÉGIONALES

LES FÊTES D'ANGOULÊME

La troisième fête annuelle de la Société régionale Poitevine de la *Schola Cantorum* a eu lieu cette année, comme nous l'avions annoncé, à Angoulême, grâce aux soins dévoués et à l'intelligente initiative de notre délégué pour la Charente, M. de Fleury. Elle a, sinon dépassé, du moins été à hauteur de celle de Poitiers, l'an passé. Le programme annoncé dans nos derniers numéros a été suivi en tous points. La messe solennelle du matin, présidée par LL. GG. Mgr Sonnois, Archevêque de Cambrai, de passage à Angoulême, et Mgr Frérot, Évêque d'Angoulême, a été fort belle. La Schola Angoumoisine, qu'a fondée et que dirige avec tant de dévouement M. le chanoine Bisch, a chanté *a cappella*, avec soin et un grand souci des nuances, la messe *Nos autem gloriari*, de Soriano, une des plus mélodiques et des plus belles du répertoire des Chanteurs de Saint-Gervais. L'acoustique parfaite de la cathédrale Saint-Pierre rehaussait encore l'excellence des voix. La schola du grand séminaire lui répondait dans le propre de l'office et sous la direction de Dom Delpech, et l'un et l'autre groupe rivalisaient de zèle pour donner à la cérémonie une grandeur à laquelle on n'est plus guère habitué dans beaucoup de nos cathédrales. Au grand orgue, M. de La Tombelle joua à l'offertoire l'*andante* de sa sonate d'orgue, et, en guise de sortie, une fort belle pièce de sa composition sur le thème de l'*Ite missa est* de la messe royale de Dumont ; il fallait bien que le vieux maître fût encore un peu de la fête !

Le salut qui suivit la grand-messe fut particulièrement bien chanté par la schola. L'*Ave verum* de M. de La Tombelle surtout fut exécuté avec un fini de nuances d'une délicatesse extrême. Le *Beata es* de l'abbé Boyer, une des plus suaves inspirations religieuses de notre temps, et le *Tantum ergo* de Vittoria, complétaient le salut, après lequel la Schola exécuta avec brio l'*Exsultate Deo* de Palestrina. Toute la société d'Angoulême et un grand nombre d'ecclésiastiques se pressaient à cette audition, qui marquera dans les annales artistiques de la ville.

Le *Récital d'orgue* de M. de La Tombelle attira une assistance considérable à la cathédrale. Le programme de ce récital ne fut pas facile à établir, vu l'état de l'instrument, qui laisse bien à désirer. M. de La Tombelle, sans être un sâr et sans se prétendre aucunement inspiré par les puissances occultes, se tira à son honneur de cette situation périlleuse. Le vieil instrument réservera à d'autres ses surprises et se désarma quelque peu sous les harmonies de Bach et du jeune maître, qui firent tous les frais du programme, les pièces de Mendelssohn, Franck et consorts, s'étant refusées à se prêter aux exigences de l'instrument.

Le *Concert* du soir fut remarquable en tous points. Il débuta par le concerto à deux pianos en *ut* mineur de J.-S. Bach, joué en toute perfection par MM. de La Tombelle et Daëne, sur le piano double (système Lyon) obligeamment envoyé de Paris par la maison Pleyel. Mme Jeanne Raunay et M. Lafarge chantèrent de magnifiques fragments

des *Troyens* de Berlioz. M. Lespine exécuta avec un excellent style la sonate de M. de La Tombelle. Le grand succès alla à Mme Raunay, dont la belle action dramatique transporta l'auditoire, qui lui bissa l'émouvante prière de Marguerite du *Faust* de Schumann. Quant à M. Lafarge, après avoir très bien chanté la quatrième *Béatitude* de César Franck, il dit à ravir la prière du docteur Marianus du *Faust* de Schumann, qui peut être considérée comme un des plus séraphiques cantiques que l'on puisse adresser à la Vierge Marie. Le concert se termina par l'*andante et variations* à deux pianos de Schumann, une véritable perle, mais un peu sacrifiée dans cette fin de concert qui se termina fort tard.

Entre les deux parties, M. Ch. Bordes traita en une conférence du *sentiment religieux* dans l'art. Étudiant l'action du sentiment religieux dans les œuvres antiques dont nous dénaturons l'esprit, dit-il, en ne les regardant uniquement qu'au seul point de vue de la beauté de la forme, n'y cherchant qu'un moyen de jouissance physique, de plaisir raffiné, le conférencier nous reprocha de ne pas considérer assez dans ces œuvres cette *action religieuse* dont nous avons perdu le sens par suite de l'éloignement de la civilisation qui l'a créée, mais qui pourtant les a enfantées et leur a donné leur perfection idéale. Passant aux monuments chrétiens et particulièrement à la musique inspirée par le sentiment religieux, M. Bordes conclut à la nécessité de s'inspirer encore et toujours de l'*idéal religieux* pour créer des œuvres durables et fortes. Il proclama la beauté de l'art d'un César Franck, qui, de nos jours, semble résumer cette doctrine et qui doit être, bien que mort, le grand maître de notre jeune *Schola*, dont son plus brillant élève, Vincent d'Indy, a pris en main les destinées créatrices comme professeur de contrepoint et de haute composition de notre école.

Cette courageuse profession de foi artistique remporta un grand succès et fut confirmée doublement par celui que le public, peu initié aux œuvres du grand César Franck, fit à cette admirable quatrième *Béatitude*, qui est un chef-d'œuvre, et à ces fragments du *Faust* de Schumann qui, eux aussi, se réclament de cette même source. Ainsi se terminèrent les fêtes d'Angoulême.

Remercions, et avant tous, S. G. Mgr Frérot, qui, dans une réception tout intime le lendemain, assisté de son hôte Mgr Sonnois, voulut bien montrer toute sa satisfaction aux organisateurs et leur confirmer le désir qu'il a de voir l'action de la *Schola* porter des fruits dans tout son diocèse. On sait que, grâce au zèle du dévoué prélat, le chant grégorien est enseigné dans tous ses séminaires. Une chose reste à réaliser : la création de la maîtrise de Saint-Pierre, sur le modèle de celle de Poitiers. Espérons que cette institution si désirée sera la suite des dernières fêtes ; la *Schola* a déjà aidé à la création de ce chœur de chant qui s'acquitte si bien de sa tâche, là ne s'arrêtera pas son action.

Merci encore à M. de Fleury, notre sympathique délégué, à M. le chanoine Bisch, à l'infatigable maître M. F. de La Tombelle, à MM. Daëne, organiste de Saint-Ferdinand de Bordeaux, et Lespine, à M. Lafarge, et surtout à la vaillante artiste, Mme Jeanne Raunay, qui accepta ce dur labeur pour donner un éclat tout particulier à ces fêtes, dont les Angoumoisins garderont longtemps le souvenir.

Il a été décidé que les prochaines fêtes de la Régionale auront lieu l'an prochain à La Rochelle ; M. l'abbé Rudelin, notre délégué pour la Charente-Inférieure, nous a promis son dévoué concours. D'ici là, les Chanteurs de Saint-Gervais se feront entendre à La Rochelle, et prépareront, comme ils l'ont fait si souvent, les voies à la *Schola Cantorum*.

*
* *

LE CONCERT DE PÉRIGUEUX

Le lendemain des fêtes d'Angoulême, les artistes qui y avaient pris part se rendirent

à Périgueux, où la schola Sainte-Cécile, fondée l'an dernier après le passage des Chanteurs de Saint-Gervais à Périgueux, leur préparait une réception des plus flatteuses. Un concert avait été organisé par les soins de M. Ponsard, directeur-fondateur de la schola Sainte-Cécile. La petite salle du théâtre de la ville était remplie de toute l'élite de la société, et le concert d'Angoulême, à peu de variantes près, y fut répété presque en entier,

La schola Sainte-Cécile prêta en outre son concours à la fête et y chanta des chansons charmantes de Roland de Lassus, le *Benedicta es tu* de M. de La Tombelle, la prière de *Polyeucte*, et le chœur final de *Jephté* de Carissimi, dont Mme Raunay chante à la perfection l'admirable Déploration. Nous ne saurions trop remercier et féliciter cette jeune phalange chorale, dont les voix de *dessus* sont surtout remarquables. O a souvent regretté qu'en France il ne fût pas possible de réunir, comme en Allemagne et en Angleterre, des sociétés mixtes pour l'exécution des chefs-d'œuvre classiques. La société chorale orphéonique, avec son mode d'organisation, ses concours, ses bannières, ses tournées « sur le zinc » et son répertoire anti-artistique, ne pouvait en tenir lieu. La *Schola*, en se plaçant ainsi sous l'égide de l'Église, où tout le monde fraternise et où le mélange des classes s'impose, a réalisé ce difficile problème. Après Toul, Angoulême; après Angoulême, Périgueux, et voici Tarbes. Toutes y trouvent satisfaction et succès qui cimentent les institutions et les rendent durables; nous l'espérons bien, ceci ne sera pas une des moindres actions bienfaisantes de notre œuvre. Toutes nos félicitations et nos remerciements à la vaillante schola de Périgueux et à son jeune chef qui, après avoir fait chanter à sa phalange la *Messe Brève* de Palestrina, le *Jephté* de Carissimi, prépare pour la Semaine sainte, en sa curieuse église de Saint-Étienne-de-la-Cité, un office de répons palestriniens qui, nous en sommes sûrs, fera grande impression.

NOS CONFÉRENCES MENSUELLES

Nous ne nous étendrons pas sur la troisième conférence mensuelle de la *Schola* qu'est venu faire à Paris le R. P. Dom Parisot, de Ligugé, sur la *musique orientale*. On lira par ailleurs cette conférence. Nous nous bornerons à dire que l'assistance était des plus nombreuses (la salle était archicomble), et que tout ce public fut très intéressé par la parole du jeune et savant moine. La maîtrise melchite de Saint-Julien-le-Pauvre intéressa par ses exemples chantés « de naso », comme il convient à tout bon Arabe, et les auditions musicales se terminèrent par l'audition d'admirables cantiques chaldéens que deux artistes européens, MM. Lubet et Becker, chantèrent en français de façon à montrer au public un peu de vraie musique simple et religieuse. Deux pianos accordés d'après les gammes arabes en quarts de ton, grâce à l'obligeance de M. Lyon, ingénieur, directeur de la maison Pleyel-Wolff, intéressèrent l'auditoire, et servirent aux démonstrations du R. Père. S. A. R. Mme la comtesse d'Eu avait bien voulu présider la séance, ayant à ses côtés le R^me^ Père Abbé de Ligugé et notre vice-président, M. Bourgault-Ducoudray, suppléant M. Guilmant, actuellement absent de Paris.

La prochaine conférence aura lieu le 24 mars prochain. M. André Pirro y traitera des organistes français au dix-septième siècle, et particulièrement de Titelouze (biographie, formation et influence de ses œuvres). Des exemples musicaux accompagneront la conférence. Il sera exécuté, sur l'harmonium à deux claviers et pédalier de la maison Alexandre, des pièces d'orgue du recueil d'Attaignant (1530), de Titelouze (1623 et 1626), de Scheidt (1624), de Cornet (1625), et d'André Raison (1628). Des exemples chantés de Claudin le Jeune et de Roland de Lassus compléteront cette audition.

JEAN DE MURIS.

N. B. — M. Ch. Bordes informe les lecteurs de la *Tribune* que la *Schola Cantorum* et les Chanteurs de Saint-Gervais sont absolument étrangers à l'*audition spirite* donnée par M. Merovak, dit *l'homme des Cathédrales*, sur l'orgue respectable de Saint-Gervais.

J. DE M.



MOIS MUSICAL

DÉPARTEMENTS

Rouen. — M. Ch. Bordes a donné, sur l'invitation de M. le chanoine Prudent, directeur et fondateur des *Conférences blanches*, de Rouen, une conférence sur le *cantique en langue vulgaire*. La salle, uniquement composée de près de cinq cents dames et jeunes filles de la société rouennaise, auxquelles s'étaient joints une vingtaine de prêtres mélomanes, a paru s'intéresser vivement aux idées du conférencier et aux chants qu'il leur fit exécuter par deux artistes de talent, Mme Lovano et M. Lubet, ténor, qui, notamment dans les cantiques basques et bretons et dans les *Concerts spirituels* de Schütz, ont remporté le plus légitime succès.

Tarbes. — L'audition que nous annoncions comme devant être donnée par la schola de Tarbes à Bagnères-de-Bigorre a eu lieu le 27 février ; les journaux de la région sont remplis d'éloges. La jeune Société vient d'être invitée à Pau, où elle remportera, nous en sommes sûrs, un succès égal. La musique palestrinienne se chante de plus en plus et remporte partout des succès.

Poitiers. — Nous lisons dans les journaux de Poitiers les échos de la fête de saint Hilaire à la Cathédrale, fête en tous points réussie. Le plain-chant, toujours exécuté avec un soin extrême, a produit son impression accoutumée. Entre autres œuvres polyphoniques, nous relevons le *Domine convertere* de Roland de Lassus, l'*Alma Redemptoris* d'Anerio, et le *Tantum ergo* de Vittoria. Au grand orgue, M. Landais, le jeune et excellent organiste de la Cathédrale, exécuta une *Entrée solennelle* composée spécialement pour le grand orgue de Cliquot et dédiée à S. G. Mgr Pelgé par M. de La Tombelle, pièce qui fit grande impression.

ÉTRANGER

Azcoitia (Espagne). — M. de La Tombelle, appelé à inaugurer l'orgue de cette ville, superbe instrument sorti des ateliers de M. Cavaillé-Coll, y a remporté, nous dit la *Union Vascongada*, un succès éclatant. Des projets ont été échafaudés entre organistes pour créer l'été, à Azcoitia, des fêtes musicales qui continueront les excellentes tentatives artistiques déjà faites dans ces Provinces Basques espagnoles si charmantes, où les dispositions artistiques abondent.

Turin. — Une Société de Sainte-Cécile subalpine vient de se fonder à Turin, avec l'agrément et sous la haute approbation de S. Em. le Cardinal Richelmy, Archevêque de Turin. Le programme de la jeune Société est magnifique. Le chanoine Berrone en est le président, et M. Marcel Capra, le jeune et intelligent éditeur italien, le vice-président. Tous nos vœux pour la nouvelle sœur qui nous vient et dont nous parlerons souvent.

G. DE BOISJOSLIN.

L'abondance des matières nous force encore cette fois à remettre au prochain numéro nos **Notes bibliographiques** ; *elles seront publiées, s'il y a lieu, en supplément de quatre pages.*

Le Gérant : ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

Quatrième Année | Nº 4 | Avril 1898

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	*15, Rue Stanislas, 15*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale). . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

LA MUSIQUE DANS LES COUVENTS DE FEMMES

depuis le moyen âge jusqu'à nos jours

(SUITE)



défaut d'autres témoignages, le mérite musical des nonnes italiennes serait encore attesté par le nombre des dédicaces qui leur sont offertes par des maîtres. Legrenzi, Arresti, Filago, Sarti, adressent de flatteuses et emphatiques épîtres à des religieuses de Venise, de Milan, de Ferrare ou de Bologne, et ces hommages paraissent caractéristiques, si l'on prend garde au nombre comparativement restreint d'œuvres dédiées à cette époque à des personnalités féminines. Il est clair que les couvents étaient, aux yeux des musiciens, un des meilleurs « débouchés » pour la composition religieuse.

L'Italie n'avait pas de tout ceci absolument le monopole, et d'autres pays reproduisaient, en proportions très réduites, des faits analogues. Le Portugal, l'Espagne, ont conservé les noms de quelques cantatrices, de quelques compositeurs féminins, comme la sœur Arcangela-Maria, du monastère portugais

de Marvilla, auteur d'une pastorale sur la Nativité de Jésus-Christ[1]. Le cardinal de Retz raconte que lorsqu'il visita Palma, en 1654, le vice-roi lui donna un dîner magnifique sous une tente de brocart d'or, dressée au bord de la mer, et qu'après il le mena « entendre une musique dans un couvent de filles, qui ne cédoient point en beauté aux dames de la ville. Elles chantèrent à la grille, en l'honneur de leur saint, des airs et des paroles plus galantes et plus passionnées que ne sont les chansons de Lambert[2] ». Une nuance d'étonnement perce dans cette phrase; si peu, en effet, que le très mondain cardinal connût les couvents de France, il n'avait pas dû y entendre beaucoup de concerts semblables. L'histoire de nos Ordres religieux de femmes, à cette époque, est presque toute remplie par le récit de la réforme successive et laborieuse de chaque monastère, ou de la fondation de congrégations nouvelles, élevées pour ainsi dire sur les ruines de celles qu'avaient peu à peu dissoutes ou discréditées trop de libertés et d'indisciplines. Par un sentiment pieux de réaction contre des abus nés de la vanité du siècle, l'usage de la musique et même du chant liturgique fut interdit, par leurs constitutions, à des Ordres tout entiers : en signe de leur pauvreté volontaire, les Annonciades, fondées au commencement du dix-septième siècle, faisaient vœu de n'avoir jamais dans leurs maisons et leurs chapelles ni orfèvreries, ni meubles précieux, ni tentures, et de ne se servir d'aucun chant ni musique, pas même aux jours de fêtes les plus solennelles; une seule exception était faite en faveur des offices de la Semaine sainte. — Les Ursulines de la congrégation de Paris n'auront, dit leur règle, « ni plain-chant, ni musique »; les Théatines se borneront à la simple psalmodie; le jeu des orgues et de tous les instruments leur sera défendu; mais on leur permettra cependant de chanter, seules dans leurs chambres, des cantiques spirituels[3].

D'aussi rigoureuses défenses sont chose très rare, et la plus grande variété règne dans les prescriptions des fondateurs ou des réformateurs d'ordres, sous le rapport musical. Les couvents où l'on chantait voulurent posséder des livres de chœur qui leur fussent particuliers, et la rédaction, voire la notation de ces livres, devint un des soucis de ceux qui s'occupaient de l'organisation des nouvelles communautés religieuses. Sainte Jeanne de Chantal, qui aimait le chant et qui, avant sa profession, emportait toujours avec elle, « quand elle alloit par les champs, à cheval », un volume des psaumes traduits en français par Philippe Desportes, « afin de pouvoir chanter le long de la route », sainte Chantal voulut régler elle-même la partie musicale des offices de l'Ordre de la Visitation; aidée de saint François de Sales, elle parcourut les livres de chœur adoptés dans d'autres congrégations, et ne les trouvant pas assez simples, elle disposa elle-même, en empruntant de ci et de là, la série des mélodies qu'elle destinait à ses filles[4]. Par la suite, les diverses maisons de l'Ordre qu'elle avait fondé ne se firent point faute de s'écarter parfois de cette simplicité voulue. Le couvent de Dijon, par exemple, pour la célébration de

1. Vasconcellos, *Os Musicos portugueses*, t. I, p. 16. Le livret de cette pastorale fut imprimé à Lisbonne, en 1737.
2. Œuvres du cardinal de Retz, édit. des « Grands Ecrivains de la France », t. V, p. 557.
3. Hélyot, ouvrage cité.
4. E. Bougaud, *Hist. de sainte Chantal*, p. 203 et 366.

ses offices solennels, faisait appel à des musiciens du dehors ; les fêtes qu'on y organisa pour la canonisation de saint François de Sales, en 1666, et pour la béatification de sainte Jeanne de Chantal, en 1752, furent marquées principalement par des messes et des *Te Deum* en musique, par des motets *à grand chœur*, comme l'on disait alors, c'est-à-dire avec orchestre ; l'annaliste qui nous en a conservé la mention ajoute qu'en l'une de ces occasions la supérieure, ayant fait de gros emprunts pour parer à de si grands frais, fut extrêmement mortifiée de ne point voir imprimer la relation qu'un chroniqueur dijonnais lui avait promis d'écrire[1] : ce fut comme une petite leçon posthume de simplicité monastique que lui donna sainte Chantal.

Musicalement, les monastères féminins de France faisaient, nous l'avons dit, assez peu parler d'eux. On connaissait bien, à Paris, l'abbaye de Montmartre, dont les religieuses avaient reçu des leçons d'Antoine Boësset, surintendant de la musique de Louis XIII, surnommé « le génie de la musique douce » ; il y était enterré, et ses élèves, au dire de l'historien Sauval, arrosaient son tombeau de leurs larmes. — Une autre abbaye célèbre était celle de Longchamps, où l'on se rendait en carrosse, le Vendredi saint, pour entendre chanter les Ténèbres en musique[2] ; il y avait encore le couvent de l'Assomption, dont les religieuses chantaient « si agréablement que (toujours d'après Sauval) la beauté et la douceur de leur voix attirait tous les samedis quantité de beau monde à leurs litanies[3] ». Mais il est bon de se méfier de ces éloges et de cette vogue. La musique qu'allaient entendre chez ces nonnes les habitués des ruelles et plus tard ceux de l'Opéra n'était certes pas du plain-chant ; mais ce n'était pas non plus des motets à la manière du seizième siècle : on ne savait plus les chanter, et l'auditoire les eût trouvés à la fois trop compliqués et trop « mélancoliques ». C'était le temps où les *airs de cour* faisaient fureur à la ville ; un auteur, décrivant les *plaisirs des dames*, parlait de « demoiselles qui semblent en même temps mourir en chantant et donner la vie à un luth, tout inanimé qu'il est. L'ambroisie qui sort de leur poumon se change en air dans leur bouche, et nous fait goûter par l'oreille ce qui n'était réservé autrefois qu'au palais des dieux[4]. » Des musiciens indifférents et des prêtres inconscients s'entendaient pour transporter dans les couvents ce langoureux répertoire. Le R. P. François Berthod, religieux Cordelier, travaillait sans relâche à la « *conversion* des plus beaux airs » profanes en airs spirituels. Son procédé était de la plus grande simplicité. Il en faisait si peu de mystère, qu'au-dessus de chaque cantique il prenait soin d'indiquer le texte pour lequel la mélodie avait été composée. Quand un air débutait par ces deux vers :

1. *Annales du monastère de la Visitation de Dijon*, publiées par Mgr Colet, p. 146, 246, 336.

2. Ce pieux pèlerinage fut l'origine des promenades de Longchamps. Si l'on en croit le *Dictionnaire historique de la Ville de Paris*, de Hurtault et Magny (t. I, p. 7, 1779), les religieuses avaient recours, pour ces offices, à des cantatrices d'opéra : « Tous les ans, le mercredi, jeudi et vendredi saint, le beau monde de Paris se rend vers cette abbaye, où l'on étoit attiré autrefois par les voix les plus délicieuses, qui y chantoient les Lamentations, telles que les demoiselles Lemaure, Fel, etc. ; mais aujourd'hui que le règne de ces belles voix est passé, on n'entre pas même dans l'église, et on se contente de se promener dans le bois, pour y voir les dames dans leur plus grande parure, traînées dans les plus beaux équipages, par les plus beaux chevaux... »

3. SAUVAL, *Hist. et recherches des antiquités de Paris*, t. I, p. 253 et 470. — Pour les monastères parisiens, voyez aussi LEBEUF, *Hist. de la ville et de tout le diocèse de Paris*.

4. *Les Plaisirs des dames*, par M. de Grenaille, sieur de Chatounieres (1641), p. 288.

Enfin, belle Philis, voici cet heureux jour
Qui vient couronner mon amour,

le Révérend Père intitulait le morceau : *La Mort de l'âme juste*, et chantait :

Enfin, divin Jésus, voici cet heureux jour
Qui vient couronner mon amour.

Au lieu de dire :

Des beaux yeux de Philis je me sens enflammer,

ou bien :

Amants qui commencez à pousser des soupirs,

il mettait :

Des regards de Jésus je me sens enflammer,

et :

Chrétiens qui commencez à pousser des soupirs.

D'ailleurs, il se défendait modestement de toute prétention littéraire : « Je n'ai point eu dessein de paraître en cette rencontre un poète excellent, et mon intention n'a été, dans le renversement de tous ces airs, que de donner à Dieu ce que l'on donne injustement aux créatures. » Chacun de ses volumes, destiné à l'usage de tel ou tel couvent de femmes, était par conséquent dédié à la supérieure. L'un s'adressait aux religieuses de Maubuisson, un autre à celles du Val-de-Grâce ; et les épîtres préliminaires étaient remplies de compliments sur « le beau talent que Dieu leur a donné pour publier ses louanges », sur l'harmonie « qui enflamme de dévotion l'âme de tous ceux qui ont la satisfaction d'entendre chez elles l'office divin [1] », etc.

Le très zélé P. Berthod avait des prédécesseurs et des émules. Les recueils semblables aux siens foisonnaient sous les étiquettes les plus séduisantes, les plus poétiques : *La Philomèle séraphique, La pieuse Alouette, Les Rossignols spirituels* : toute une volière. On se met aujourd'hui pour les titres moins en frais d'imagination, et l'on dit seulement : « Cantiques pour le mois de Marie » ou « pour le Sacré-Cœur » ; mais le procédé de fabrication n'a pas changé. Vous rencontrez dans les salons de très ingénieuses et très charitables femmes qui se réunissent pour tailler dans leurs vieilles robes de bal des ornements destinés aux églises pauvres : les cantiques, depuis plus de deux cents ans, se font de la même manière. Quand les romances et les opéras ne se chantent plus, ne se jouent plus, ne se vendent plus, il est permis d'y découper des morceaux religieux. Mais tandis qu'il serait impossible aux jeunes gens qui entendent une messe basse de reconnaître sous la forme d'une aube, ou d'une chasuble, le velours et les dentelles qu'ils ont frôlés en valsant, au contraire, le déguisement des paroles nouvelles ne cache point aux musiciens l'origine et le caractère des mélodies, très insuffisamment *converties*, qu'on introduit dans le sanctuaire ou dans les assemblées pieuses.

Nous serons forcé de revenir dans un instant sur ce côté vraiment lamen-

1. Premier, deuxième et troisième *Livres d'airs de dévotion à deux parties, ou conversion* de quelques-uns des plus beaux airs de ce temps en airs spirituels, par le R. P. Berthod (1656, 1658 et 1662). — Le livre I, à la Bibliothèque Mazarine ; les livres II et III, à la Bibliothèque Nationale.

table de notre musique religieuse actuelle. En y touchant maintenant, nous avons quitté trop tôt l'histoire des anciens monastères, et deux d'entre eux, l'abbaye de Port-Royal et la maison de Saint-Cyr, ont acquis une célébrité qui les impose à notre attention.
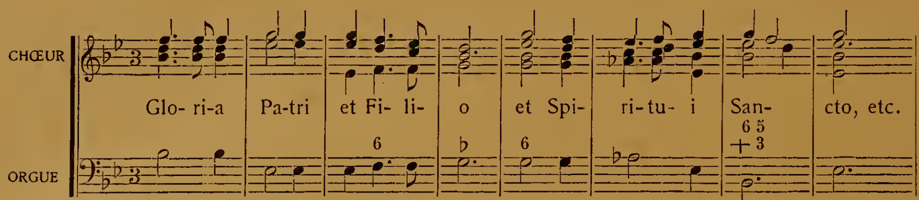
Lorsque la Mère Angélique Arnauld, chargée de régénérer l'abbaye de Maubuisson, arriva dans ce triste couvent, une des moindres choses dont elle fut scandalisée fut l'exécution des chants; de vieux mémoires racontent qu' « elle se rompait la poitrine, aussi bien que ses filles », pour tâcher de couvrir les accents indévots des anciennes religieuses. Après la réforme accomplie, Port-Royal n'eut plus rien des frivolités du monde. Les historiens de cette maison, parlant du chant de ses offices, nous représentent les voix comme douces et ravissantes, surtout « articulées et distinctes »; ils nous disent aussi que l'abbé de Saint-Cyran recommandait l'usage particulier des cantiques à tous ceux qui venaient sous sa direction, et que chacun ou chacune en chantait dans sa cellule à demi-voix[1]. Les airs de cour, auxquels le le P. Berthod et ses confrères croyaient avoir fait prendre le voile, pénétraient peut-être ainsi dans la sévère abbaye. En tout cas, des documents inédits nous prouvent que la musique n'était point exclue de ses cérémonies, et que si, dans les commencements, on y avait détourné Jacqueline Pascal de ses distractions poétiques, par la suite on sut y employer, pour le service de la chapelle, la voix des religieuses et le talent de quelques compositeurs de bonne volonté. Dans les manuscrits de Marc-Antoine Charpentier, plusieurs morceaux portent la suscription : « Pour le Port-Royal », avec, en marge, le nom de Mme de Sainte-Agathe ou les initiales de deux ou trois religieuses chargées des soli. L'une de ces petites compositions est un *Pange lingua* dans lequel un solo de soprano est continué par un chœur à l'unisson. Charpentier a voulu que la mélodie en soit simple, cadencée comme pour accompagner la marche d'une procession, facile à retenir, presque populaire d'accent, avec cependant ces petits ornements vocaux, ces brefs *mordants*, qui soulignaient alors inévitablement la chute des cadences.

Grave

Solo. Pan-ge lingua glo-ri- o-si Corpo- ris mys- te- ri- um, Sangui- nisque pre- ti- o- si Quem in mun-di pre-ti- um Fructus ventris ge- ne- ro-si Rex ef- fu- dit gen-ti- um. Chœur. Nobis datus, no- bis na-tus Ex in- tac- ta Vir-gi- ne, Et in mundo con- ver- satus Sparso ver-bi se- mi-ne, Su- i moras in- co- latus Mi-ro clausit or- di- ne. A- men, A- men.

1. *Mémoires pour servir à l'histoire de Port-Royal*, 1742, 3 vol. — Lancelot, *Mémoires touchant la vie de M. de Saint-Cyran*, 1738, t. II, p. 76.

Une autre pièce est un *Gloria Patri* à cinq voix, qui devait terminer aux vêpres la psalmodie ou la récitation des psaumes[1]. Ces courtes et sobres compositions n'approchent sans doute nullement des splendeurs de l'ancienne polyphonie; mais heureusement elles ne rappellent en rien l'inopportune virtuosité des religieuses italiennes du même siècle, ni l'hypocrisie des cantiques où le nom de Jésus était substitué sans remords à celui de Philis.



Dans la célèbre maison royale de Saint-Louis, établie à Saint-Cyr aux frais de Louis XIV et par les soins de Mme de Maintenon, les « dames » elles-mêmes faisaient peu de musique, mais l'enseignaient à leurs élèves à partir de la classe verte, où l'on entrait vers l'âge de onze ans. Le répertoire semblait calculé pour réaliser le vœu de Fénelon : « exciter dans l'âme des sentiments vifs et sublimes pour la vertu »; on y plaçait d'abord le plain-chant, qui était obligatoire aux offices, et dont l'organiste Nivers s'était chargé de réunir les parties essentielles dans un livre de prières noté, spécial aux dames et aux élèves[2]; la musique vocale religieuse du temps y était adjointe; le même Nivers, Jean-Baptiste Moreau, Clérambault, écrivaient de petits motets à une, deux, troix voix, que les *jaunes* et les *bleues* interprétaient le dimanche, à la chapelle. On leur faisait apprendre aussi des chants en français, composés par les mêmes maîtres, les *Stances chrétiennes* de l'abbé Testu, mises en musique par Oudot, les *Cantiques* de Racine, composés par Moreau; et comme il ne fallait pas négliger d'entretenir dans leurs jeunes esprits une continuelle reconnaissance pour les bienfaits du roi, leurs cahiers étaient abondamment pourvus de *Domine salvum* en latin et de chants de louanges en français, que Louis XIV écoutait avec une bienveillance marquée, dans ses fréquentes visites[3]. Un innocent artifice consistait à faire chanter tout à coup, à son passage, quelque petit morceau laudatif, soigneusement étudié, mais que les jeunes filles semblaient entonner d'elles-mêmes, par un élan spontané : et le roi, qui n'était blasé sur aucun genre de flatterie, s'en montrait toujours charmé.

A la longue, il fallut trouver de nouveaux moyens pour retenir son attention. Ce fut alors que Racine écrivit, pour « les petites filles de Saint-Cyr », les deux tragédies d'*Esther* et d'*Athalie*, dont les chœurs furent composés par Jean-Baptiste Moreau[4]. Nous ne referons pas le récit de ces représentations

1. *Mélanges* manuscrits de Charpentier, tomes 18 et 28 (Bibl. Nat.).

2. *Offices divins à l'usage des dames et demoiselles établies par Sa Majesté à Saint-Cyr, dressés selon l'usage romain, conformément au chant de l'Eglise, par le sieur Nivers,* 1686 (Bibl. Nat.).

3. Le recueil de *motets à voix seule,* etc., de Nivers (1689), contient dix *Domine salvum* à une voix et deux à deux voix (Bibl. Nat.). — La bibliothèque de Versailles possède de nombreux volumes manuscrits de chants de la maison de Saint-Cyr, entre autres un recueil spécial de chants à la louange de Louis XIV.

4. Voyez les *Mémoires des dames de Saint-Cyr*; Lavallée, *Mme de Maintenon et la Maison royale de Saint-Cyr,* 2e édition, 1862; Taphanel, *Le Théâtre de Saint-Cyr, d'après des documents inédits,* 1876.

fameuses, dont le succès eut pour premier effet, à l'intérieur du couvent, de griser fortement les têtes des pensionnaires. Dans le sermon épistolaire que la sage Mme de Maintenon dut adresser à la classe bleue[1], on trouve le point de départ du chapitre sévère où Mgr Dupanloup a de nos jours dépeint et blâmé les dangers réels des concerts pseudo-religieux organisés dans les maisons d'éducation[2].

Les faits que nous avons résumés nous ont appris que depuis l'origine des Ordres religieux de femmes, la musique, sous ses diverses formes, avait été sans cesse admise chez presque tous. Nous avons vu successivement le chant liturgique, la composition polyphonique vocale, l'orgue, la cantate à voix seule en style orné, le cantique en langue vulgaire, se succéder ou vivre côte à côte dans les cloîtres de l'Occident. Quel choix notre temps doit-il faire dans cet héritage? Si vous voulez bien nous accorder encore quelques moments d'attention, nous essaierons de répondre à cette question.

Malgré qu'elle ait pour but de détacher l'âme des choses de la terre en l'absorbant dans la pensée du salut et des biens futurs, la vie monastique subit à chaque époque l'immédiate répercussion des transformations de la vie sociale. En notre dix-neuvième siècle elle a revêtu un aspect nouveau, et la *sœur de charité* est devenue pour tous la personnification première et presque absolue de la religieuse. Une statistique récente des congrégations féminines autorisées montre que, sur 3247 établissements, 15 seulement sont occupés par des Ordres uniquement contemplatifs, tandis que 3232 sont consacrés au soin des malades et des pauvres, à l'enseignement, et à des buts divers de moralisation ou de bienfaisance. L'éloquence des chiffres, pour être très sèche, n'en est pas moins réelle, et cette classification administrative fournit un point de départ très exact pour juger de l'état actuel de la culture musicale dans les couvents de femmes.

Ces Ordres destinés à secourir toutes les misères des âmes et des corps prient désormais en travaillant, et dans la plupart des cas leurs règles les dispensent expressément du chant des longs offices : à plus forte raison les filles de saint Vincent de Paul ou les « petites sœurs » de Jeanne Jugan ont-elles toujours ignoré les secrets les plus vulgaires de l'art où se complaisaient jadis les princesses cloîtrées des monastères d'Italie, ou les mondaines chanoinesses des abbayes de France. Cependant, comme le chant est, dans toute liturgie, inséparable de la prière, et qu'à sa suite la musique, se faisant, selon qu'elle peut, altière ou humble, finit toujours par se glisser jusque dans les plus modestes églises, il arrive que les sœurs de charité elles-mêmes ont un rôle effectif dans le développement ou l'orientation de l'art religieux. Ne dirigent-elles pas ces pensionnats, ces écoles, ces patronages, ces orphelinats, où des jeunes filles de toutes les classes de la société apprennent à marcher sans crainte dans les chemins de la vie, en s'appuyant sur l'inébranlable soutien de la morale religieuse? Pour que cette morale et cette religion sourient à des âmes d'enfants, il est bon de leur conserver une douce auréole de lumière et de poésie. Le chant sera cette auréole; grâce à

1. Lettres de Mme de Maintenon, 10 décembre 1689.
2. Mgr Dupanloup, *Lettres sur l'éducation des filles*, p. 500, 501.

lui, les heures du travail paraîtront plus brèves, et la prière s'élancera plus confiante et plus joyeuse. Mais c'est ici que les réflexions de l'artiste commencent à troubler la satisfaction du chrétien. Sous ce terme vague et général, *le chant*, sont comprises des unités très différentes, *les chants*.

Il y a d'abord la belle musique antireligieuse, celle dont les noms d'auteurs garantissent sur la couverture le mérite musical, sans rien prouver sous le rapport liturgique. On nous assure, par exemple, que dans un couvent fréquenté par des femmes du monde, qui aiment à s'y réunir de temps en temps pour mettre dans leur existence élégante un intermède pieux, cette assistance de choix éprouve une grande jouissance à entendre chanter sur des versets latins tout ou partie des chefs-d'œuvre symphoniques qu'elle aime écouter, l'hiver, dans les concerts du dimanche. L'éducation supérieure qu'ont reçue ces femmes distinguées ne semble pas les avoir éclairées sur l'essentielle distinction de la beauté intrinsèque et de la beauté relative, et sur le criant mensonge qui résulte de l'adaptation forcée d'une œuvre d'art à un ordre nouveau de pensées et de sentiments, de sa transposition dans un milieu étranger à celui pour lequel elle a été conçue. C'est le devoir de tout artiste chrétien de lutter contre une erreur si commune, que devraient réprouver à la fois le goût et la piété.

En ce qui concerne les pensionnats de jeunes filles, nous savons tous que le piano y représente, aussi bien que dans les familles, l'alpha et l'oméga d'une éducation musicale féminine. En fait de musique vocale pour la chapelle, on se borne le plus souvent à l'adoption de l'un de ces recueils de cantiques qui sont en usage aussi dans les milieux plus modestes des écoles et des patronages. Nous en avons tout à l'heure indiqué les origines et signalé les défauts. Malheureusement, les approbations officielles que leurs éditeurs obtiennent facilement dès que le texte littéraire en est pur, suffisent à dicter le choix des communautés religieuses, dont les membres n'ont, pour la plupart, jamais connu ni les beautés ni les revers de l'art profane. L'amélioration du répertoire des cantiques est un des *desiderata* les mieux justifiés et les plus difficiles à combler, parmi ceux que la *Schola Cantorum* a inscrits dans son programme. On y arrivera, croyons-le, avec l'aide du temps et des artistes désintéressés qui voudront s'associer à cette œuvre de sauvetage musical[1].

En attendant de pouvoir présenter aux couvents et aux congrégations un ensemble nombreux et enfin satisfaisant, sous le double rapport artistique et religieux, de chants pieux en français, ne pourrait-on essayer de les guider dans une voie qui serait irréprochable, celle du chant grégorien? Pourquoi le chant grégorien est-il à présent ignoré du peuple pour lequel il a jadis été créé? Pourquoi celles de nos sœurs qui servent de conductrices du chant ne l'enseignent-elles pas dans les catéchismes, les écoles, les patronages, aux jeunes filles, dont les voix naïves et fraîches se plieraient si doucement à ses touchantes mélodies?

Certains monastères, certaines sociétés pieuses ont donné l'exemple. Quel-

1. La *Schola Cantorum* a commencé la publication d'une collection intitulée *Le Chant populaire à l'église et dans les confréries et patronages*, qui contient déjà plusieurs livraisons aussi intéressantes que recommandables.

ques-uns d'entre vous sont entrés dans cette petite chapelle gothique des Bénédictines de Saint-Louis du Temple, dont un roman à sensation a révélé l'existence aux lecteurs les moins versés dans un tel genre de connaissances, et qui apparaît, dans un coin tranquille et désert de notre brillant Paris, comme une relique du moyen âge. Dans l'église, d'une architecture gracieuse et légère, sous la lumière adoucie des toutes petites lampes et des hautes verrières, au milieu du religieux silence d'un auditoire très restreint, le chant de l'invisible chœur s'élève, à « voix médiocre », ainsi que le voulaient les vieux théoriciens, et la mélodie grégorienne monte, sur les ailes de la prière, en spirales transparentes comme la fumée de l'encens. Ah! que l'on est loin ici du plain-chant martelé des chantres, et des litanies nasillardes du mois de Marie, et des fades cantiques des patronages !

Cet hiver, a été ouverte par M. Charles Bordes une classe gratuite de chant grégorien pour les dames directrices de confréries ou de chœurs scolaires. Tous les vrais amis de l'art chrétien et de la liturgie catholique se joindront à nous, nous en sommes certains, pour souhaiter qu'un tel exemple soit suivi; qu'à leur tour les élèves de ce cours aillent répandre et enseigner dans les chapelles aussi bien que dans les patronages la pratique d'un chant qu'il leur a fallu peu de semaines pour comprendre et pour aimer; et qu'enfin des couvents de femmes, des confréries de jeunes filles, rayonne de nouveau la mélodie grégorienne, incomparable trésor d'art de la religion catholique.

Michel Brenet.



MUSIQUE ORIENTALE

(*Suite*)

Conférence prononcée dans la salle de la Société Saint-Jean, le 28 février 1898

II

ÉTUDE DES SONS ET DES TONALITÉS

1. Constitution de la gamme arabe

Les musicologues ont cherché les origines de notre art. A la vérité, la musique, innée chez l'homme comme le sentiment de la parole, n'a pas, à proprement parler, d'origine. Il s'est trouvé sans doute, la légende antique en fait foi, un homme qui, le premier, eut l'idée de souffler dans un roseau creux ou de faire résonner les fibres tendues sur un corps sonore, et devint, par ce hasard, l'inventeur de la flûte ou de la lyre ; mais personne n'a inventé le chant, qui existe, comme le langage, partout où il y a des hommes. Longtemps donc avant de devenir un art, la musique servait à l'homme pour exprimer ses sensations; le chant, issu de l'accent du langage, se substituait comme spontanément à la simple parole, pour mieux marquer la vivacité de la pensée par la variété des inflexions vocales.

*

Ce devait être, à l'origine, une modulation indéterminée, imitation des murmures harmoniques que les phénomènes naturels font entendre à l'homme : le bruit de la mer ou du vent et les voix diverses de la nature, et surtout le ramage des oiseaux.

Les intonations purent être appréciées au moyen des instruments, dont l'invention est d'ailleurs rapportée par la Bible[1] aux premiers âges du monde. Le mode d'accord des instruments à cordes permit d'acquérir la notion des rapports : on découvrit les consonances primitives, puis on classa les degrés intermédiaires, et la mélodie fut ainsi contenue, réglée, amenée à l'unité tonique, en même temps que l'application aux textes rythmés l'amenait à la mesure.

C'est ainsi que la musique, en tant qu'elle est un art, a eu une origine; et ses premiers développements semblent avoir été les mêmes chez tous les peuples, parce qu'ils procèdent d'un même principe, qui est sans doute, selon la parole de M. Gevaert, « la manifestation d'une loi générale, conséquence de l'organisation physiologique de l'homme[2]. »

Mais dans le développement des systèmes, chaque race apporte des manifestations particulières, résultant du caractère, des mœurs, des circonstances de lieu, de temps et de climat, du degré de civilisation, et les nombreux systèmes de gammes qu'on trouve chez les différents peuples montrent qu'en dépit du travail des théoriciens, il y a dans la formation de l'échelle musicale plus d'arbitraire qu'on ne le croirait au premier abord.

La notion des rapports musicaux fut établie, ai-je dit, au moyen des instruments, dont le mode d'accord fit découvrir les trois consonances primitives, l'octave, la quinte et la quarte, connues, dit Helmholtz, depuis les temps les plus reculés. La succession de ces intervalles a donné cette première division régulière de l'octave :

Ut	3/4	*fa*	8/9	*sol*	3/4	*ut.*
1/1		3/4		2/3		1/2

Mais, comme l'a remarqué d'Ortigues, « à l'exception de ces aliquotes, qui sont le produit du phénomène simple de la résonance, il n'est aucun des autres intervalles qui soit essentiel en soi ».

On a donc rempli de diverses manières les distances comprises entre la première et la seconde note (*ut-fa*), la troisième et la quatrième (*sol-ut*), ce qui a constitué les systèmes.

Dans la musique orientale actuelle, l'intervalle *ut-fa*, pour prendre seulement ce premier tétracorde en exemple, se présente avec un plus grand nombre de degrés que le tétracorde grec et que les degrés correspondants de notre échelle moderne. Celle-ci compte quatre demi-tons, soit cinq degrés :

ut, ut ♯, *ré, ré* ♯, *mi, fa*;

la gamme arabe a dix intervalles, onze degrés, pour la même longueur de corde. Mais disons tout de suite, avec les théoriciens arabes eux-mêmes, qu'il n'en était pas ainsi à l'origine, et que l'échelle arabe fut primitivement

1. Gen., IV, 21.
2. *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité*, Gand, 1875, t. I, pp. 3, 5.

une échelle diatonique pure. Les altérations qu'elle présenta dans la suite sont des importations étrangères dues à l'influence de la musique persane d'une part, et de l'autre à la musique grecque.

Il est aisé de le prouver.

Située géographiquement entre la Grèce et la Perse, la Syrie fut le trait d'union des deux civilisations : celle de l'Europe et celle de l'Asie. C'est par les Syriens que les arts se transmirent aux Grecs pour revenir, perfectionnés et transformés, à leur premier berceau. Le système harmonique des Grecs, avec leurs instruments, passa ainsi de bonne heure en Asie. Il y dominait à l'époque de la captivité des Juifs à Babylone, comme le témoigne la nomenclature du texte de Daniel[1], et il a laissé des traces dans les titres des psaumes.

Les théoriciens auxquels nous nous rapportons, Al-Farabi, Safi-eddin, disent d'ailleurs en propres termes que « les sons qu'on entend dans le chant des Persans et des Grecs sont étrangers au chant des Arabes[2] ».

Mais n'eussions-nous, pour démontrer cette double influence grecque et persane sur la musique arabe, aucun témoignage historique, elle n'en serait pas moins certaine, car la pression des deux éléments étrangers se trahit par les termes mêmes de la nomenclature musicale arabe. Les uns sont en effet des transcriptions plus ou moins exactes des mots grecs, comme le nom même donné à la musique, *musiqi*, μουσική; *estukhusiyeh*, στοιχείωσις, « l'enseignement élémentaire » ; les autres en sont la traduction : *al nu'd-dhul-kull*, διὰ πασῶν, « l'intervalle du tout ». Diverses appellations techniques, et surtout les noms des degrés du « système parfait », proviennent des traités grecs. Suivant une évolution analogue à celle qui se produisit en Occident lorsque les théoriciens du moyen âge étudièrent les ouvrages musicaux des Byzantins, l'influence de l'élément grec sur la musique arabe se fit sentir sur la théorie plus que sur la pratique. Au surplus, elle ne fut que temporaire, car les musiciens du treizième siècle s'affranchissent visiblement de la tutelle de l'antiquité grecque[3].

Un plus grand nombre d'éléments de même sorte, que l'on retrouve dans l'énumération des modes arabes et des degrés de l'échelle, accuse une plus forte importation d'origine persane, soit que la Perse ait donné aux Arabes ce qu'elle possédait en propre, soit qu'elle leur ait transmis ce qu'elle avait reçu de l'Inde.

C'est ainsi que, parmi les noms des degrés de l'échelle, le mot *'ajam*, « Persan » ou « étranger », est le nom de la dégradation d'intervalle qui, dans certains modes, se substitue au degré appelé *'iraq*. De même, à côté des modes, aux noms arabes, tels que *hhjazi*, nous avons les appellations persanes de *isfahan*, *zirakfend*. Enfin, dans la série des degrés de l'octave, la première note porte, aujourd'hui comme au douzième siècle, le nom persan de *yekka*, « la première » ; *duka*, la « deuxième », indique le *ré* ; *sihka*, la « troisième », est le *mi*, et *jarka*, « la quatrième », désigne le *fa*. Villoteau donne aussi les noms de *penjka*, *sheshka* et *heftka*, « cinquième, sixième et septième »,

1. Dan., III, 5.
2. J. P. N. Land, *Recherches sur l'histoire de la gamme arabe*, Leyde, 1894, pp. 63, 65.
3. Carra de Vaux, *Le Traité des rapports musicaux de Safi-eddin. Journal asiatique*, 1892, p. 111.

tombés en désuétude, mais qui désignaient, au onzième siècle, les degrés suivants de la gamme.

Il convient maintenant d'examiner la manière dont les Arabes ont conçu la formation de l'échelle tonale.

Le premier élément qui s'offre à nos recherches est l'ancienne division de la corde en douze parties égales. Ce mode de détermination des degrés toniques nous est attesté par Safi-eddin, non comme un usage suivi de son temps, mais comme une ancienne tradition musicale. Or, si nous divisons ainsi une longueur de corde suivant la progression arithmétique continue qui a pour raison 1/12, nous obtenons la série suivante de notes :

	ut$_3$	— *ré*	*mi* ♭	*fa*	*sol*	+ *la*	*ut*$_4$	*mi* ♭	*sol*	*ut*$_5$	*sol*	*sol*$_6$	=
VIBRATIONS :	517.	564,1	620,3.	689,5.	775,6	886,4.	1034.	1241.	1552.	2068.	3104.	6208.	=
LONGUEURS DE CORDE :	1/1	1/12	1/6	1/4	1/3	5/12	1/2	7/12	2/3	3/4	5/6	11/12	0

De ces douze notes, les sept premières fournissent une gamme avec tierce mineure, dans laquelle cependant la seconde est abaissée, et la sixte surélevée ; la septième fait défaut.

Le septième degré de cette série et les notes suivantes sont celles de l'accord parfait mineur.

Or, cette échelle tonale, qui n'est au point de vue de notre système moderne que de peu d'intérêt, est d'une grande valeur si nous la rapprochons des modes arabes. Elle se retrouve en effet, avec sa seconde diminuée, dans l'échelle du mode *hhejazi* de Al-farabi, si l'on tient compte de la modification apportée par la restitution ou l'introduction de la sensible — et elle forme la base d'un des genres musicaux[1] en usage depuis le dixième siècle. J'ai tenu à vous la présenter dans le détail, parce qu'elle nous fait pour ainsi dire toucher du doigt la formation, sur un instrument, d'une échelle tonale régulière, indépendante du calcul des théoriciens, lesquels, en Orient comme en Occident, ont suivi la pratique, et parfois d'assez loin, pour la constater, et non pour la déterminer à l'avance.

Notre pratique musicale, réglée sur la polyphonie, rejette un procédé qui ne produit pas d'intervalles consonants ; mais les Arabes purent s'en accommoder, préoccupés uniquement de l'élément mélodique, qu'ils développèrent avec une finesse que nous n'avons pas atteinte.

Nous allons voir que les Arabes remplacèrent, et très anciennement, cette ancienne division de la corde par d'autres successions d'intervalles ; toutefois, ce mode très simple de formation des degrés toniques, consistant à donner au second la même longueur de corde qu'au premier, se maintint partiellement dans les nouveaux systèmes, et servit à déterminer les degrés accessoires de la gamme arabe du dixième siècle.

Pour cette époque, nos recherches sont faciles, grâce au traité de musique de Al-farabi.

1. Le genre *nuruz*.

Selon cet auteur, les notes sont appelées du nom du doigt qui sert à les marquer sur le manche de l'instrument.

La corde libre donnant le son fondamental, soit *ut*, l'index fournissait la seconde majeure, *ré*, le médius donnait le *mi* ♭, le doigt annulaire marquait le *mi* ♮, enfin, pour le cinquième degré, l'auriculaire donnait la quarte *fa*.

L'emploi alternatif du troisième degré, *mi* ♭, ou du quatrième, *mi* ♮, dans la composition de la mélodie, donna lieu à la subdivision d' « airs du troisième doigt », airs à tierce mineure, et d' « airs du quatrième doigt », airs à tierce majeure.

Cette série de cinq notes, comprenant deux tierces, de *ut* à *fa*, est-elle l'échelle primitive de la gamme arabe ? ou l'une des deux tierces aurait-elle été insérée postérieurement? La question ne manque pas de curiosité; mais, pour y répondre utilement, il faut laisser de côté nos propres idées de tonalité.

Nous venons de constater, dans l'ancienne division de la corde, la présence de la tierce mineure seule. D'autre part, l'ancienne nomenclature persane, que je vous ai rapportée ci-dessus, appelle le *ré* « la deuxième note », le *fa* « la quatrième », la « troisième », la tierce, étant le *mi* diminué. Les Persans étaient donc en possession d'une gamme à tierce majeure; et le fait que ces noms persans se trouvent intercalés dans la nomenclature des Arabes témoigne d'une importation. En conséquence, il faudrait regarder la tierce mineure comme un élément étranger, d'origine persane ou iranienne, acceptée par les Arabes lorsqu'ils s'initièrent à la musique des Persans, pour être employée concurremment avec la tierce mineure primitive. A ce sujet, il n'est pas sans utilité de remarquer que les modes mineurs prédominent dans la musique orientale. D'après ce qui vient d'être dit, on trouverait la raison de ce fait dans la constitution même de la gamme ancienne des Arabes.

Aussi bien, l'emploi des deux tierces, majeure et mineure, est chez les Arabes antérieur au huitième siècle. A cette époque, en effet, un musicien, Mansour ibn Jafar, surnommé Zalzal, dans la prétention d'éviter le dualisme de la tierce majeure, représentée par le quatrième degré, et de la tierce mineure, troisième degré, les confondit toutes deux en un son unique, placé à 22/27 de la corde. La valeur de cette tierce neutre ne répond ni à la tierce majeure ni à la tierce mineure : aussi donne-t-elle aux mélodies un caractère d'incertitude qui ne saurait satisfaire l'oreille.

De cette manière, la gamme arabe se présente dès le dixième siècle comme débutant par une série de six notes, savoir : la tonique, la seconde majeure, la tierce mineure, la tierce neutre, la tierce majeure et la quarte.

Cette série de sons s'augmenta d'une note d'agrément en relation de dépendance avec le troisième degré, la tierce mineure, et placée à un ton au-dessus de celle-ci. C'était exactement le *ré* ♭. Cette note additionnelle, en dehors de la série primitive, reçut le nom arabe de *zaïd*, « superflue ».

Puis les musiciens persans changèrent la place de la tierce mineure, et la fixèrent à égale distance de *ré* et de *mi*, ce qui donnait um *mi* ♭ surhaussé (68/81). La note superflue suivit le déplacement de la tierce mineure et devint *ré* ♭ augmenté (ou *ré* diminué), exactement à demi-distance de *ut* et de cette tierce persane (149/161); ou, évaluée d'une autre manière (17/18), elle se

plaça à égale distance de *ut* et de *ré*; et parce que, dans ces diverses positions, elle se trouvait proche de la note du second degré, elle fut appelée par les Arabes *mojannab*, ou « voisine » de *ré*.

Enfin la tierce neutre de Zalzal donna origine à une troisième additionnelle « voisine » de *ré*, placée à demi-distance de l'*ut* et de cette tierce neutre (49/54), et produisant un son intermédiaire entre le *ré* ♭ et le *ré* ♮.

Nous sommes ainsi en présence d'une série de onze sons, dont trois invariables et sept de rechange, entre les extrêmes *ut* et *fa*, constituant l'accord ancien de la première corde du luth arabe, savoir :

1° La fondamentale *ut*, invariable ;

2° la superflue *ré* ♭ des anciens Arabes ;

les quatre voisines de *ré* : (+ *ré* ♭) 3° celui des Persans, 4° et 5° deux autres dus au culcul des théoriciens, ou plutôt établis par les facteurs d'instruments, qui rectifièrent la position des sillets ;

6° le *ré* ♭ augmenté de Zalzal, en corrélation avec la tierce neutre imaginée par ce musicien ;

7° le *ré*, invariable ;

8° la tierce mineure, *mi* ♭, des anciens praticiens, et 9° celle des Persans, la plus haute des deux ;

10° la tierce neutre de Zalzal, — *mi*;

11° la tierce majeure, *mi* ♮ ;

12° la quarte *fa*, invariable.

Il va sans dire que ces divisions multipliées n'étaient pas destinées à entrer dans la composition d'une même mélodie, et moins encore à se suivre chromatiquement. L'usage de ces sons de rechange, introduits successivement dans la tonalité primitive, trouve quelque analogie dans l'emploi du *si* bécarre ou bémol du plain-chant médiéval. On se sert de l'un ou de l'autre; et si les deux septièmes, majeure et mineure, apparaissent dans le même morceau, elles ne sont pas consécutives.

Dans la conception de la mélodie arabe, un air quelconque, construit dans les limites *ut-fa*, ne comprenait souvent que cinq notes, toute mélodie ayant comme éléments indispensables la tonique, les notes de *ré* et de *fa*, puis l'une des tierces, soit la tierce majeure, soit la tierce neutre, soit l'une des tierces mineures. On pouvait y ajouter ou bien la superflue (*ré* ♭) ou bien l'une des voisines de *ré*; mais une seule était employée : régulièrement celle qui correspondait à la tierce que l'on avait choisie. Il y eut pourtant des mélodies où cette relation ne fut pas observée; on trouve même, à la place de ce *ré* diminué, la tierce mineure arabe, la plus basse des trois. Safi-eddin nous apprend qu'au treizième siècle, la tierce mineure persane était très employée; la tierce neutre, au contraire, et l'additionnelle correspondante étaient d'un rare usage.

J'arrête ici une description dont le développement pourrait vous être fastidieux. Mais, avant de passer outre, je voudrais établir une comparaison dont le résultat sera de vous faire voir que, si le sentiment musical produit, suivant les temps et les milieux, des formes bien diverses, celles-ci se trouvent dépendre néanmoins de principes communs qu'il importe de mettre en relief.

Dom Pothier, analysant[1] la constitution du tétracorde de récitation chantée, *la, sol, fa, mi*, qui forme la cadence des troisième et quatrième modes grégoriens, a fait voir que l'origine des autres modes provient des modifications subies par les degrés intermédiaires de cette série primitive. En effet, l'introduction du *fa* diésé dans ce tétracorde de notes, donne par transposition la cadence des premier et deuxième modes : *la, sol, fa* ♯, *mi* (*sol, fa, mi, ré*). Si le *sol* à son tour reçoit la même altération que le *fa*, la phrase musicale devient l'échelle tonale soit des cinquième et sixième modes : *la, sol* ♯, *fa* ♯, *mi*, (*si* ♭, *la, sol, fa*, ou *fa, mi, ré, ut*), soit des septième et huitième modes (*ut, si, la, sol*), tous caractérisés par la tierce majeure. En d'autres termes, les degrés intermédiaires du tétracorde peuvent se modifier, les notes extrêmes demeurent fixes. Or, si l'on tient compte des particularités tonales propres à la musique des Orientaux, on reconnaîtra que les divers degrés insérés entre les extrêmes *ut-fa*, dans l'accord du luth que je vous ai décrit, présentent une manifestation de la même loi qui a présidé à la formation des modes grégoriens.

Ce rapprochement devait être relevé ici, parce qu'il fournit à la théorie exposée pour la première fois dans la *Tribune de Saint-Gervais* une confirmation inattendue à une si grande distance de temps et de lieu.

Les principes du système musical arabe des dixième, onzième et douzième siècles produisaient, dans l'intervalle d'une octave, de *ut* à *ut* exclus, trente et un intervalles, inégalement distribués. Il est vrai de dire, à la suite de l'exact commentateur de Safi-eddin[2], que « la variété des sons, très grande en théorie, a été de beaucoup réduite dans la pratique », et que, dans les traités eux-mêmes, la rigueur de la théorie dut fléchir devant l'usage. Il n'en est pas moins certain que cette superposition de plusieurs systèmes, tous d'origine différente, entrés successivement dans la construction de l'échelle mélodique, amena des complications toujours croissantes, auxquelles les musiciens du treizième siècle entreprirent de remédier. C'est alors qu'on imagina le système diatonique parfait, dans lequel l'octave est répartie en dix-sept degrés. Mais, comme il est facile de s'en rendre compte, le calcul de ces dix-sept divisions artificielles produit trop d'intervalles faussés : le ton est trop grand, et l'oreille ne s'en contente pas; la tonalité n'est pas suffisamment assurée. Ainsi, quoi qu'aient pu faire les théoriciens de cette époque nouvelle, leurs doctrines demeurèrent trop impopulaires pour être mises en pratique par d'autres que par eux-mêmes ou leurs disciples. Peut-être ce système n'exista-t-il qu'en théorie ; en tout cas, le peuple ne l'adopta point. On employa, il est vrai, des intervalles différents du ton plein et du demi-ton régulier, mais, dans la pratique courante, ces altérations des degrés accessoires ne se présentaient pas avec une valeur fixe, soit qu'on ait eu peine à vaincre des habitudes antérieures, soit que le sentiment populaire ait résisté à des manifestations artistiques qui ne lui convenaient pas.

On comprendra aisément que, faute d'études musicales et d'un enseignement pratique reposant sur la base d'une doctrine stable, la pratique musi-

1. *Tribune de Saint-Gervais*, juillet 1895.
2. Carra de Vaux, *Journal Asiatique*, p. 354.

cale ait pu tomber en Orient dans la confusion et la décadence. Ce serait tenter une tâche impossible que de vouloir en suivre les péripéties au cours des âges, et il nous faut sans transition passer à l'époque actuelle.

Vers 1830, un musicien de Damas, Michel Meshaqa, entreprit de rémédier au désordre de l'art, en appliquant à la théorie ancienne des simplifications autorisées d'ailleurs par les essais de musiciens plus anciens.

Meshaqa, adoptant le prince du tempérament, divise l'octave en vingt-quatre quarts de tons uniformes (il s'agit, évidemment, d'une unité proportionnelle, et non, comme dans l'ancienne division dont il a été question, d'une succession d'égales longueurs de cordes), qu'il groupe par quatre ou par trois pour composer les sept intervalles principaux. De cette combinaison résulte une gamme formée de trois grands intervalles, à quatre subdivisions, et de quatre petits intervalles, à trois subdivisions.

Cette disposition assure au nouveau système une supériorité certaine sur le système parfait, à dix-sept degrés, du quatorzième siècle. Un plus grand nombre d'intervalles donne en effet plus de chances de reproduire les degrés de la gamme ancienne. En réalité, les sept intervalles principaux répondent assez exactement aux degrés anciens dont ils ont les noms.

La nomenclature de la nouvelle méthode est en grande partie empruntée aux anciens traités. La série comprend deux octaves, dont la seconde répète la disposition de la première, sous des noms en partie différents.

Voici d'ailleurs, d'après le texte de Meshaqa lui-même, la série complète des sons de l'octave.

Première octave :	1. YEKA,	2. nim hhsar,	3. hhsar,	4. tik hhsar,	5. ^{c}OSHIRAN,
Deuxième octave :	25. NAWA,	26. »	27. »	28. »	29. HHSAYNI,
	sol	**+ sol**	**sol ♯ la ♭**	**+ sol ♯ — la**	**la**
Vibrations :	775	797,79	821,1	845,2	870
Longueurs de corde :	**0,000**	**0,01.02**	**2.01**	**2.98**	**3.92**

6. nim ^{c}ajam,	7. ^{c}ajam,	8. ^{c}IRAQ,	9. kawasht,	10. tik kawasht,	11. RAST,
30. »	31. »	32. ^{c}AWJ,	33. nahaft,	34. tik nahaft,	35. MAHOR,
+ la	**la ♯ si ♭**	**+ la ♯ — si**	**si**	**+ si**	**ut**
895,4	921,7	948,7	976,5	10.05,1	1034,6
4.83	**5.72**	**6.58**	**7.42**	**8.23**	**9.03**

12. nim zergela,	13. zergela,	14. tik zergela,	15. DUKA,	16. nim kurdi,
36. nim shahhnaz,	37. shahhnaz,	38. tik shahhnaz,	39. MOHHAYYAR,	40. nim zawali,
+ ut	**ut ♯ ré ♭**	**+ ut ♯ — ré**	**ré**	**+ ré**
1064,8	1096	1128,2	1161,2	1195,2
9.80	**10.54**	**11.27**	**11.97**	**12.66**

17. kurdi,	18. SIHKA,	19. buzalik,	20. tik buzalik,	21. JARKA,
41. zawali (sembali),	42. BUZURK,	43. hhosayni shad,	44. tik hh. sh,.	45. MAHORAN,
ré ♯ mi ♭	**+ ré ♯ — mi**	**mi**	**+ mi**	**fa**
1230,4	1266,4	1303,4	1341,6	1381
13.32	**13.97**	**14.60**	**15.21**	**15.80**

22. arba^{c},	23. hhjaz,	24. tik hhjaz,	25. NAWA.
46. jawab nim hhjaz,	47. jawab hhjaz,	48. jawab t. hh.,	49. RAMALTUTI.
+ fa	**fa ♯ sol ♭**	**+ fa ♯ — sol**	**sol**
1421,4	1463	1506	1550
16.38	**16.93**	**17.48**	**18.00**

Si nous comparons cette échelle tonale avec la gamme européenne, nous trouvons que, le *sol* étant pris comme point de départ commun, les autres degrés correspondent de deux en deux aux intervalles de notre gamme tempérée; les degrés intermédiaires sont à égale distance des précédents.

Lorsque ces degrés intermédiaires apparaissent dans la mélodie, et surtout lorsqu'ils entrent comme notes essentielles dans la constitution des tonalités, il s'ensuit pour l'auditeur non familiarisé avec la méthode arabe une impression de faux inhérente non seulement à la manière de chanter des exécutants orientaux, mais à la constitution même de leurs séries tonales, certaines notes se trouvant, les unes au-dessus, les autres au-dessous des degrés de l'échelle moderne de l'Occident. Chez les Orientaux, tout le développement musical s'est porté sur la délicatesse du sens auditif, et cela à un degré extrêmement élevé, que nous devons reconnaître, quoique notre éducation musicale ne nous permette pas de l'apprécier suffisamment. Pour nous, Occidentaux, l'art a pris un sens bien autrement complexe par le développement polyphonique des voix et des instruments, principe que les Orientaux ont complètement négligé, parce que leurs intervalles mélodiques, issus de l'altération des degrés intermédiaires du tétracorde, ne se présentent pas dans les rapports nécessaires pour produire des consonances. Leur accompagnement instrumental consiste tout au plus en une monotone ritournelle, ou bien il n'est formé que d'une pédale, sans idée mélodique, suivant le rythme plutôt que le chant lui-même.

La tentative de Meshaqa, défectueuse dans son principe, puisqu'il fausse arbitrairement les intervalles en les ramenant par tempérament à une longueur proportionnelle uniforme, fut heureuse cependant dans ses résultats, et, à l'heure actuelle, le traité de musique du savant Damasquin est le manuel pratique des musiciens de Syrie. On peut reprocher à l'auteur de manquer de clarté dans l'exposé de sa théorie, laquelle, au surplus, est en divers points répréhensible. Mais la méthode nouvelle eut l'avantage de simplifier grandement la pratique et de pouvoir servir de base à un enseignement rationnel.

(A suivre.) Dom J. Parisot.



DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN

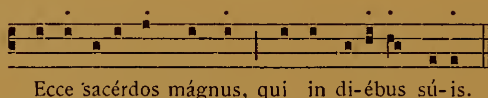
(*Suite*)

Après les considérations générales qui ont fait l'objet des articles précédents, nous arrivons à l'exposé des principes qui doivent, ce me semble, diriger l'harmoniste dans le placement de ses accords. Que ceux-ci soient rares ou multipliés, il faut toujours qu'ils viennent en bonne place; et pour pour la déterminer, le rythme seul peut donner des indications certaines. Si le goût et même l'inspiration ne le consultent pas, il en résultera une œuvre d'une disparate choquante : quelque chose comme un vêtement riche, sans

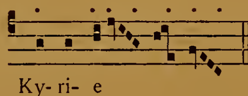
doute, d'une coupe élégante peut-être, mais qui ne va point à la taille et aux formes de celui qui l'a revêtu.

Tel est l'accompagnement antirythmique dont on affuble une mélodie, parce qu'on n'en a point déterminé d'une façon précise les points rythmiques. Nous pouvons poser d'abord cette règle générale : *le frappé des accords coïncide avec les ictus ou frappés de la mélodie.*

L'inspection seule de l'énoncé de cette règle suffit à montrer la coïncidence qu'elle établit entre le rythme du chant et les mouvements de l'harmonie. Un mot cependant a besoin d'explication. Par *ictus,* nous entendons le frappé du rythme, qu'il s'agisse d'un frappé principal ou subdivisionnaire, d'un frappé faible ou fort par suite de la coïncidence de la thésis et de l'arsis au même point; il n'importe. Ce qui importe, c'est que, sans entrer dans la discussion d'une question fort intéressante de la rythmique, nous prenons les mots *juxta vim vocis* et au sens naturel, car le dictionnaire dit *ico, icere, ictus* : *percussion, frapper.* Voici quelques exemples où la note qui porte le frappé est surmontée d'un point.



(Sur la deuxième syllabe de *diébus*, le frappé est sur l'*ut.*)



Trois questions se posent maintenant au sujet de cette règle principale (nous allions dire unique), et des applications multiples qu'on en peut faire.

1° Où sont les ictus ou frappés rythmiques de la mélodie? La réponse est du domaine de la science du chant grégorien, dont l'harmonisation suppose la connaissance. Nous y avons répondu dans notre ouvrage : *Rythme, etc.,* et dans la troisième et la quatrième de nos livraisons. Depuis lors, quelques autres résumés ont paru dans plusieurs ouvrages. Nous y renvoyons donc le lecteur, pour ne pas développer outre mesure ces articles et sortir des strictes limites de notre sujet.

Disons seulement que nous tenons plus que jamais pour la forme binaire ou ternaire du rythme, c'est-à-dire pour le retour périodique de l'*ictus* ou *frappé* après deux, ou au plus après trois notes, même dans le rythme libre du chant grégorien.
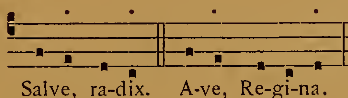
2° Est-ce à dire que tous les ictus, même principaux, devront porter un changement d'accord? Non, assurément; mais c'est là qu'il sera le plus convenablement placé, quand on voudra le faire. Il faudra bien, en effet, laisser passer sur le même accord plusieurs ictus secondaires ou principaux, si l'on veut un accompagnement peu chargé, une ornementation discrète de la mélodie.

3° Doit-on croire enfin que les changements d'accord n'auront lieu que sur les ictus? Pas davantage. On peut en placer ailleurs, mais dans certaines con-

ditions et généralement avec un caractère d'harmonie, de passage ou de transition plus accentué.

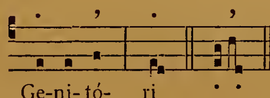
Ainsi, dans le rythme binaire, on peut en mettre au levé; mais alors, observez que nous retombons dans l'harmonisation de notre contre note, au moins pour le passage en question.

Dans le rythme ternaire, s'il n'y a pas un accord pour chaque temps, il n'y aura que le premier et le troisième où se fera le changement d'harmonie. Si vous changez au premier et au second temps, sans changer au troisième, il se produit entre les mouvements de l'harmonie et ceux du rythme mélodique un effet de contretemps fort désagréable.



Les points marquent les *ictus*, où doit tomber un accord; mais rien n'empêche que l'on en place d'autres sur les autres notes qui sont au *levé*. Sur : *Ave*, *Regina*, se trouve un rythme ternaire *A-ve Re-gi-na*. Il faudra donc ou mettre un accord sur chaque note, ou bien n'en mettre qu'au premier et au troisième temps.

Quand est-il opportun de placer un accord au temps levé? Il est assez difficile de le déterminer; car la marche de la composition harmonique ou l'inspiration du compositeur peuvent souvent en décider. Cependant le placement d'un accord à cet endroit, c'est-à-dire au levé du rythme, soit binaire, soit ternaire, est particulièrement d'un bon effet quand à ce temps levé se trouve une syllabe accentuée ou un accent rythmique. On peut le voir dans ces exemples :



Cette façon de procéder n'est pas exclusivement propre au chant grégorien; elle est déduite de la nature du rythme, et c'est pourquoi nous la retrouvons dans la musique tant ancienne que moderne. Qu'on analyse, dans une pièce soit vocale, soit instrumentale, les rythmes élémentaires, et l'on verra que partout cette règle est observée. Nous ne la créons donc pas, mais seulement nous constatons les faits et la déduisons bien facilement.

Il nous faut maintenant montrer les applications de cette règle. Nous le ferons un peu à bâtons rompus, sans toutefois regretter que le peu de loisir que nous laissent des occupations multiples nous y contraigne.

Le plan et l'entraînement logique, qui sont très appréciables dans un ouvrage, perdent leur importance dans une suite d'articles publiés à deux et trois mois d'intervalle. Les renvois à ce qu'on a dit précédemment sont d'une utilité douteuse. Mieux vaut, ce nous semble, faire de chaque article une leçon complète, y exposer et discuter intégralement chaque cas. C'est ce que nous ferons dans la suite de cette étude.

(*A suivre.*) A. Lhoumeau.

LA GRAND-MESSE

Parmi les diverses formes de la prière, la plus haute est incontestablement la prière liturgique. Elle est l'expression officielle des rapports de l'homme avec Dieu, la seule qui entraîne une stricte obligation de conscience pour ceux qui en sont chargés. Elle est une image et comme un écho de la louange éternelle sur laquelle saint Jean, dans l'Apocalypse, nous a entr'ouvert des horizons merveilleux. Par l'ampleur de son cadre, elle embrasse toutes les heures du jour et de la nuit ; par la fixité de ses formules, la plupart inspirées, elle s'étend à toutes les générations chrétiennes. Elle est vraiment la plus noble, la plus solennelle, la plus authentique des formes de la prière.

Or il y a dans la prière officielle de l'Eglise une grâce singulière qui agit d'elle-même sur l'âme de ceux qui y prennent part. Et c'est ce qui fait comprendre pourquoi l'Eglise, malgré des réclamations qui pouvaient sembler judicieuses à beaucoup de bons esprits, a maintenu et maintient encore pour exprimer sa supplication une langue que le peuple ne comprend pas. A l'époque où les fidèles vivaient de la vie liturgique, on les instruisait moins qu'aujourd'hui peut-être, et ils savaient mieux. Pourquoi ? Parce que tout, dans les formes extérieures du culte, parlait à leur intelligence éveillée aux choses surnaturelles. Voici en quoi se résume l'instruction religieuse de la bonne vieille que nous présente Villon :

Femme je suis, povrette et ancienne,
Ne rien ne sçay ; oncques lettres ne leuz ;
Au moustier voy, dont je suis paroissienne,
Paradis peinct, où sont harpes et luz
Et ung enfer où damnez sont boulluz.
L'ung me fait poour ; l'autre joye et liesse.

Et c'est à peu près tout...

Mais le centre et comme le cœur de la prière liturgique, c'est le sacrifice de la messe. La longue psalmodie des Nocturnes le prépare de loin ; les Laudes offrent l'encens du matin pour embaumer l'autel où il sera immolé ; les Heures du jour, et surtout Tierce, « l'Heure dorée », n'en sont que l'accompagnement, et enfin les Vêpres font de nouveau fumer autour de son autel l'encens du soir. Au milieu du ruissellement de ces richesses hiératiques, le divin sacrifice se dégage et étincelle : tel un pur diamant parmi des perles. La sainte messe est le point culminant de la prière catholique.

Pour être complet, il faut ajouter que le sacrifice atteint son développement idéal lorsqu'il se déroule au milieu des pompes des cérémonies sacrées, dans l'éclat des riches et amples vêtements dont se pare toute la hiérarchie des ministres de l'autel, pendant que retentissent dans leur grâce antique les chants que les lèvres chrétiennes se sont transmis depuis l'époque lointaine où l'Eglise a commencé d'oser chanter. Aucun œil humain n'est apte à contempler les splendeurs de la liturgie du ciel ; ici-bas, la célébration de la messe solennelle en est la plus ressemblante image.

Nul n'oserait contester ces principes, à moins d'avoir perdu ce « sens du Christ » dont parle saint Paul. Dans la pratique, cependant, ils sont oblitérés.

De même qu'une floraison de papier doré et un entassement de candélabres de tout calibre ont encombré la pierre sacrée du sacrifice, l'autel, *ara*, jusqu'à en faire une vulgaire console, de même aussi, en matière de piété, on a perdu de vue le grand courant de la prière catholique pour suivre les maigres ruisselets de la piété privée. Les dévotions — bonnes et mauvaises herbes — ont étouffé la dévotion. Le dimanche, une personne pieuse fera exactement sa prière et sa méditation du matin ; elle se rendra à l'église un quart d'heure avant la messe basse pour s'y préparer ; elle y restera un quart d'heure après pour faire son action de grâces ; puis elle passera un autre quart d'heure à se livrer à un soigneux examen particulier, un autre encore à faire sa visite au Saint-Sacrement ; elle égrènera son chapelet, assistera très exactement au salut dans la chapelle de la communauté voisine ; elle récitera sa prière du soir, et puis s'ira coucher, contente d'avoir sanctifié pleinement la journée du Seigneur. Tout cela est très bien en effet, et plût à Dieu que beaucoup de fidèles suivissent ce programme ! Mais demandez à cette excellente personne si elle a pensé à entendre la grand-messe de sa paroisse. De quoi lui parlez-vous ? La grand-messe ! mais on ne peut pas y prier à l'aise : on est troublé à chaque minute par le chant du prêtre, les mugissements des chantres, le fracas de l'orgue. Et puis c'est la chaisière qui vient avec des airs chafouins prélever l'impôt sur le mobilier ; c'est le bedeau qui vous secoue de votre torpeur : « Pour les pauvres — s'ous plaît ! » Que sais-je encore ? Impossible, ma chère, de venir à bout de lire sans distractions un seul chapitre de la « Pratique des vertus des dames » ! C'est à désespérer de faire son salut !

Alors on laisse la grand-messe aux vieux messieurs, aux vieilles filles, à quelques gens du peuple, aux provinciaux, aux enfants des Frères et aux fillettes de la congrégation.

(A suivre.) Dom P. Chauvin, *O. S. B.*



NOS CONCOURS

Le concours des versets d'orgue pour les fêtes de la sainte Vierge a donné le résultat suivant :

Prix : M. Landais, organiste de Saint-Pierre de Poitiers.

Celui pour le cantique en langue vulgaire n'a donné aucun résultat. Il est regrettable de voir combien le goût est faussé pour ce genre de productions. L'étude du chant grégorien et des cantiques populaires anciens pourra seule nous donner une direction. En s'inspirant des rythmes grégoriens accusés et de la qualité mélodique des mélodies populaires on arrivera certainement à remonter le courant et à se dégager de l'inspiration romance qui nous a perdus.

***

Il est mis au concours, pour le mois d'avril, une **Marche nuptiale** pour grand orgue. Les manuscrits devront être remis à la *Schola* le 1er juin prochain.

V. I.

MOIS MUSICAL

PARIS

Les offices de la Semaine sainte ont été très diversement chantés dans les paroisses de Paris. Tandis qu'à Saint-Gervais, comme de coutume, on exécutait le *Stabat* de Palestrina et les *Selectissimæ Modulationes* de Vittoria, ces pages admirables que l'on trouve toujours plus belles et plus émouvantes, à Saint-Eustache, comme de coutume aussi, on exécutait à grand renfort d'orchestre le célèbre *Stabat* de Rossini, qui peut être considéré comme la négation même de la musique religieuse. Aux deux églises la foule se pressait, mais différente de tenue et d'esprit ; tandis que les chrétiens vraiment désireux d'art religieux simple et grand, les musiciens et les curieux de la musique ancienne affluaient à Saint-Gervais, les amateurs de tapage à l'église, des Anglais sacoche au dos, et bien des chrétiens, hélas ! amateurs de pâmoisons, accouraient à Saint-Eustache. Dans d'autres églises, les *Sept Paroles* de Th. Dubois, qui ont au moins le mérite en bien des endroits de s'élever au-dessus du niveau des œuvres contemporaines, faisaient la plupart du temps tous les frais des cérémonies. Dans d'autres sanctuaires, sous prétexte de déplorer la Passion du Sauveur, on a joué des turpitudes qu'il vaut mieux taire. Par contre, la musique palestrinienne a fait, pour la première fois, son apparition dans plusieurs maîtrises : à la Madeleine, où l'abbé Chérion, à qui nous devons les belles exécutions d'antan à Moulins, en a fait exécuter, trop peu, hélas ! après son passé ; à Saint-Augustin, où M. Vivet a chanté à la perfection, paraît-il, l'*O vos omnes* de Vittoria, et enfin à Saint-François-Xavier, où M. Perruchot, confiant le bâton à M. Vincent d'Indy et tenant l'orgue, a chanté aussi les *Sept Paroles*, mais les empruntant aux répons des maîtres qui les renferment, ce qui vaut mieux que les plus beaux oratorios.

DÉPARTEMENTS

Blois. — A la Cathédrale, M. l'abbé Séjourné a fait exécuter à la maîtrise les *Passions* de Vittoria, le *Tantum ergo* et le *Missa Brevis* de Palestrina.

Poitiers. — Programme de la maîtrise de Saint-Pierre le jour de Pâques : *Missa Brevis* de Palestrina, faux-bourdons, *Regina cæli* d'Aichinger, et *Tantum* sur un choral de Mendelssohn, et, bien entendu, le chant grégorien exécuté en toute perfection.

Toulouse. — *Stabat* de Palestrina à la Cathédrale Saint-Etienne, sous la direction de M. l'abbé Nougués. L'exécution a produit une grande impression.

ÉTRANGER

Barcelone. — *Eglise Saint-Philippe-de-Néri.* — Semaine sainte complète, chantée par le célèbre « Orfeo Catala », que dirige avec tant de talent le maëstro Luis Millet. Répons de Vittoria, Palestrina, Lassus, etc.

G. de B.

L'abondance des matières nous force à remettre au prochain numéro la suite du Mois musical et les comptes rendus de nos Conférences mensuelles et du Voyage de propagande des Chanteurs de Saint-Gervais dans les Charentes.



NÉCROLOGIE

PAUL JUMEL

La *Schola Cantorum* vient de faire une perte vraiment cruelle. Paul Jumel s'est éteint le 6 avril à Arcachon, dans sa vingt et unième année, après quelques mois de maladie. Né le 18 avril 1877, de parents chrétiens et qui avaient mis en lui toutes leurs espérances, il fut dirigé dès sa prime jeunesse vers les études musicales. Élève du cours Pierné de sept à dix ans, il entra au Conservatoire en octobre 1887. Il obtint une deuxième médaille de solfège en 1890, une deuxième médaille de piano en 1892, un deuxième prix d'harmonie en 1895, ainsi qu'un premier accessit d'accompagnement,

un deuxième prix d'accompagnement au piano en 1896, deux premiers prix d'harmonie et d'accompagnement au piano en 1897. Soliste soprano de la maîtrise de Saint-Eugène, que dirigeait alors M. Xavier Leroux, il resta à cette maîtrise de 1889 à 1891. Il fut, avec plusieurs de ses camarades du Conservatoire, de la première tentative de rénovation palestrinienne à Saint-Gervais et chanta les versets soli du premier chœur du *Stabat* de Palestrina. Dès la fondation de l'association des Chanteurs de Saint-Gervais, il fut choisi comme accompagnateur et montra toujours le plus grand dévouement à la Société. Aux solides enseignements du Conservatoire, il sut joindre une profonde admiration pour toutes les œuvres des vrais maîtres. Tandis que beaucoup de ses camarades ne s'attachaient qu'à leurs progrès personnels et aux productions à la mode, il allait demander aux maîtres du passé le secret de la belle écriture des voix et du sentiment vraiment religieux. Séduit par les admirables compositions des maîtres palestriniens, il me fut un collaborateur précieux. Promptement initié aux difficultés de la remise en partition des maîtres du seizième siècle, il s'attacha à ce travail, à mes côtés, tant à la bibliothèque du Conservatoire, qu'à la Bibliothèque Nationale, et y consacra les loisirs des vacances qu'il devait souvent passer à Paris. Un jour que je le vis distrait, les yeux portés sur le coin bleu du ciel que les grandes baies de la Bibliothèque laissaient entrevoir, il m'avoua en rougissant son secret désir d'aller un jour dans d'autres bibliothèques demander à d'autres folios les admirables chefs-d'œuvre des maîtres ; songeant aussi, je me prenais à penser que cette recherche serait pour lui et pour tous plus profitable que le dur record qu'il disputait avec tant d'acharnement à ses camarades dans cette sotte et stérile institution des concours de fin d'année de notre vieille institution nationale. Nous tous qui avons connu Jumel, qui avons assisté à son travail assidu, mené de front avec tant d'autres besognes, nous n'hésitons pas à attribuer sa fin au dur effort qu'il fit pour atteindre ses deux premiers prix dans une même session, l'été de 1897, d'où datent les premiers symptômes de son mal. Chargé de mission dans une de ces belles bibliothèques italiennes, il nous serait revenu avec la santé et les cahiers pleins de chefs-d'œuvre. Le Conservatoire eût eu un premier prix d'un autre nom, et M. Vincent d'Indy, le maître que le jeune Jumel s'était choisi, y aurait gagné un élève plus développé encore. Car dès l'ouverture de notre *Schola*, Jumel fut un des premiers élèves inscrits, et ses condisciples de la classe de composition témoigneront longtemps des aptitudes extraordinaires de ce jeune cerveau, si mûr pour ses vingt ans et si enflammé pour *notre musique*, comme il aimait à le dire : le chant grégorien, qu'il accompagnait avec tant de tact, la musique des maîtres et aussi la création de cette musique religieuse moderne, à laquelle il travailla lui-même, et dont nous gardons quelques spécimens intéressants, pleins de promesses, qui nous font amèrement regretter le jeune artiste qui les conçut : l'*O quam suavis est*, la *Prière* pour orgue, le *Tota pulchra es* et ces *Versets d'orgue*, sa dernière œuvre, auxquels M. Alex. Guilmant a tenu à mettre la dernière main.

Élève, au Conservatoire, de M. Lavignac, qui ne cessa de s'intéresser à ses études, puis auditeur de la classe de M. Guilmant, il s'était consacré entièrement à la direction savante de M. Vincent d'Indy à la *Schola*, dont il était un des plus brillants élèves. Professeur de clavier d'un rare mérite, il avait su s'imposer d'une façon singulière à nos élèves. Les regrets qu'il laisse sont unanimes ; l'affluence qui se pressait dans la nef de Saint-Gervais, où il avait demandé que son service fût célébré, l'a prouvé grandement. Sur sa demande encore, les Chanteurs de Saint-Gervais y chantèrent, car jusqu'au dernier moment c'est l'idée de maîtrise et de chapelle qui le hanta. Dans ses derniers jours, admirables de résignation chrétienne, sa pensée constante fut pour notre œuvre, à laquelle il avait voué toutes ses jeunes forces, toute son ardeur et ses aspirations.

Ch. B.

BIBLIOGRAPHIE

Quatre Motets à quatre voix mixtes, par G. Tebaldini
(F. Janin, éditeur à Lyon)

M. G. Tebaldini, maître de chapelle à la basilique de Saint-Antoine, à Padoue, poursuit en Italie un but parallèle au nôtre, et c'est avec grand plaisir que nous lui adressons toutes nos félicitations pour sa récente nomination au poste de directeur du Conservatoire de Parme.

Ses quatre motets, construits dans une forme analogue à celle des maîtres anciens, offrent, en outre, toutes les ressources de l'harmonie moderne. Leur variété de rythme les rend assez difficiles, notamment le *Tantum ergo*.

Le motet à la très sainte Vierge : *Benedicta et venerabilis es*, est d'un délicieux sentiment avec ses alléluias, dont le contour mélodique rappelle vaguement la fraîcheur de certains airs populaires. Le *Pie Jesu* est aussi excellent ; commençant sur de très larges tenues, il s'anime pour chanter : *Miseremini mihi*, en des phrases d'espoir et de confiance, et retombe enfin sur les lourdes tenues du début. Voici de la bonne et saine musique religieuse ; félicitons grandement M. Janin d'en avoir entrepris la publication et la divulgation.

Sixième Sonate d'orgue, par Alex. Guilmant (chez l'auteur, 62, rue de Clichy)
Net : 4 francs

Œuvre magistrale, une des plus parfaites du maître. Dédiée à C.-M. Widor, elle se compose de quatre parties : allegro, andante, fugue et adagio. L'allegro du début est une page très élevée et brillante, elle offre de très curieux passages en notes détachées sur des imitations du second thème, ainsi qu'une épisode de hautbois en *ut* majeur, tout à fait gracieux. Le morceau se termine sur un grand *crescendo*, offrant en une magnifique amplification un mélange des deux motifs conducteurs.

Le seconde partie, intitulée *Méditation*, est excessivement jolie et d'une grande richesse harmonique. Un thème très gracieux, sobrement accompagné, se déroule au grand orgue, pour aboutir à un petit intermède chromatique, qui laisse bientôt reparaître, après de très intéressantes modulations, le motif initial, en une péroraison pleine de charme.

La fugue (troisième partie) est non moins intéressante que difficile ; elle se termine sur un *fortissimo* qui, par une lente et modulante décroissance, nous conduit à un *adagio* en *si* majeur, simple et délicieuse phrase de *voix céleste* sur de longues tenues des bourdons.

L'œuvre entière (elle porte le n° 86), on le voit, est d'une valeur primordiale ; pleine d'heureuses trouvailles, elle ne le cède en rien aux précédentes productions du maître, elle les dépasse même.

L'Organiste liturgiste (huitième livraison), par Alex. Guilmant

Je ne referai pas l'éloge de la publication entreprise par M. A. Guilmant ; bien d'autres en ont parlé depuis l'apparition de la première livraison, et en ont dit toutes les qualités artistiques. Je me bornerai donc à donner le sommaire du dernier numéro. Il y a principalement une *Communion* dite « dans le style de J.-S. Bach », qui est une page merveilleuse de profondeur et de délicatesse de sentiment. Un hautbois au récit expose la mélodie (en *sol* bémol), très douce, et d'une ornementation assez sobre et pleine de charme, tandis que le positif et la pédale, avec les bourdons, brodent là-dessus un contrepoint du même style. La même livraison renferme, en outre, un *Offertoire* fugué sur le thème de l'*Adoro te*, dont le caractère est très franc et vaguement pastoral, puis une *Sortie* en *fa* majeur, fugue d'une belle allure et très intéressante. Le recueil se termine par quelques strophes sur divers thèmes, tels que l'*Adoro te devote*, *Christe sanctorum decus Angelorum*, toutes écrites avec la perfection de facture et la maîtrise de style que l'on sait.

Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

Quatrième Année — N° 5 — Mai 1898

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS (Bulletin et encartage de musique)	BUREAUX	ABONNEMENTS (Bulletin et encartage de musique)
Étranger (Union postale). . 11 fr.	*15, Rue Stanislas, 15* PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

L'ÉCOLE DE JOSQUIN DES PRÉS[1]

IV

La musique en Italie au seizième siècle

(Suite)



POUR en revenir aux organistes de Venise, cent ans environ après Zucchetto et Francesco de Pesaro, c'est-à-dire vers 1445, c'est encore un Italien, Bernardo de Stefano, qui tient le grand orgue de la métropole vénitienne. Mais le talent des virtuoses n'influe en aucune manière sur le tempérament musical des Italiens : et il reste prouvé que, malgré ses intéressantes dispositions musicales, l'Italie, dans l'ordre chronologique, arrive la dernière après les autres nations

1. Voir les numéros d'août, septembre, octobre et novembre 1897, janvier et mars 1898.

de l'Europe du seizième siècle, et que son art ne commence à fleurir que sous le baiser fécondateur de la Muse flamande.

Continuons maintenant nos recherches sur la situation musicale de l'Italie avant la venue de Willaert.

A ce moment se fonde à Bologne une école qui, jusqu'au milieu du dix-huitième siècle, fut un des importants foyers artistiques de l'Italie; elle se maintient constamment à un niveau très élevé sans présenter des faits spéciaux que l'historien puisse enregistrer : elle offre les mêmes conditions de progrès dans l'évolution de l'art polyphonique. C'est, à proprement parler, une académie plus qu'une véritable école.

Naissait en même temps qu'elle l'ancienne école française, avec Mouton, Pierre Carton, Clément Jannequin, Noé Feignent, Eustache du Caurroy, Elzéar Genet dit Carpentras, en italien *il Carpentrasso*. Puis, tandis que les premières années de Costanzio Porta, un des plus illustres disciples de Willaert, s'écoulaient tranquillement à Crémone, l'ancienne école romaine se fondait en 1517 avec Josquin des Prés, une des lumières de l'art musical.

Longtemps avant le noble exemple de Josquin, l'influence des maîtres flamands a été féconde. Depuis le retour de la Papauté, lors de son exil d'Avignon, les musiciens italiens commencent à s'incliner devant la compétence des musiciens de Cambrai et de Tournai qui peuplent la maîtrise papale, cette chapelle qui remonte à la plus haute antiquité, ayant été fondée au quatrième siècle par le pape Sylvestre, dont le pontificat dura de 314 à 335.

Disciples inconscients des maîtres de la Flandre, les compositeurs romains imitent dans leurs messes et leurs motets les conceptions artistiques qu'ils ont choisies comme modèles. Le style de leurs œuvres se rapporte si intimement aux chefs-d'œuvre venus du Nord, qu'il serait au premier abord difficile de les distinguer les uns des autres, si la valeur incontestée des premiers n'était pas la preuve flagrante de la servile imitation des seconds. On n'a qu'à comparer, par exemple, les madrigaux de l'Italien Festa avec ceux du Flamand Arcadelt, pour s'en rendre facilement compte. Les Italiens n'ont pas encore de formule qui leur soit propre : il est vrai que plus tard ils produiront d'admirables chefs-d'œuvre. Pour le moment ce qui les distingue tout particulièrement c'est la lourdeur de leurs harmonies, le perpétuel croisement des voix par lequel les consonances naissent gauchement, le balancement monotone de leurs rythmes sans liberté, sans aucune aisance. Malgré ces défauts que les Flamands évitaient déjà avec adresse, et qui avaient été la note caractéristique de leurs premiers essais, il était permis quelquefois, à cause de certaines de leurs qualités, toutes d'intuition, de les confondre. Mais le travail se faisait lourdement et sourdement : l'âme italienne se mettait à vibrer au contact des harmonies septentrionales. D'instinct les Italiens comprenaient la différence qui existait entre leurs *frottole* et les *madrigaux* étrangers, entre leurs *canzonette* et les motets des maîtres du Nord; admirablement disposée par son tempérament spécial à discerner la véritable musique, leur oreille se façonnait rapidement aux accents artistiques des chanteurs et des compositeurs flamands. Les Italiens leur faisaient bon accueil, et les premières collections imprimées par Petrucci, à Venise, donnaient une large part à ces

œuvres qui soulèveront l'admiration éternelle des âges. Peu à peu ils apprendront le secret de faire moduler les voix en une polyphonie éloquente. Festa, le plus célèbre imitateur des étrangers, par sa facilité d'assimilation, à l'aide aussi de son génie personnel, était arrivé à les égaler presque : car à leur science harmonique, dont il s'était pénétré, il apportait les éléments charmeurs de son inspiration caressée par le soleil chaud de l'Italie, par les brises molles que la Méditerranée renvoyait attiédies vers l'Adriatique, au-dessus des Apennins aux coteaux fleuris et fertiles.

Mais le talent de Festa n'était encore que dans sa première période d'incubation, que le génie de la quatrième école flamande s'affirmait avec Nicolas Gombert, Cornelius Canis, Philippe de Mons, Jacques de Kerle, Clément non Papa, Verdelot, Giache de Wert, Hubert Waëlrant, Arcadelt et Roland de Lassus, l'illustre Orlando Lasso, vainement revendiqué par l'Italie et l'Allemagne.

De ces maîtres à jamais fameux nous aurons à parler plus loin en terminant l'histoire de l'école flamande.

Telle était la situation musicale de l'Europe intellectuelle tout entière, et de l'Italie en particulier, lorsque, en l'an 1527, Adrien Willaert vint se fixer à Venise, où il devait donner l'essor à une admirable école musicale dont l'exemple brillant allait être suivi par toutes les grandes cités de la Péninsule transalpine, et que quelques-unes, dans une rare émulation, l'école romaine entre autres, ne tarderaient pas à égaler bientôt, puis dépasser !

V

Les élèves de Willaert

Adrien Willaert, pendant le temps qu'il occupa les fonctions de maître de chapelle à Saint-Marc de Venise, eut pour élèves le Français Léonard Barré, les Flamands Cyprien de Rore et Waëlrand, enfin les Italiens Viola, Porta et Zarlino, qui résuma les doctrines de son maître éminent dans un remarquable traité d'harmonie qui le place au premier rang parmi les musiciens d'Italie de son époque.

Quelques mots au sujet de chacun de ces compositeurs célèbres compléteront cette étude sur l'école vénitienne et son illustre fondateur.

Léonard Barré naquit à Limoges dans les premières années du seizième siècle. Se destinant de bonne heure à la prêtrise, le jeune Barré se rendit à Rome ; mais attiré par un goût invincible vers la musique, il s'arrêta à Venise, pour étudier l'harmonie et le contrepoint sous la direction de Willaert, ainsi que le témoigne un recueil de madrigaux, publié dans cette ville, en 1540, par Jérôme Scotto, et contenant des œuvres d'Adrien Willaert et de son élève Léonard Barré[1]. Ce ne fut donc que lorsqu'il eut complètement terminé son éducation musicale que le jeune compositeur se rendit à Rome, où, le 13 juillet 1537, il entra à la chapelle papale en qualité de chantre, et où il acquit une telle réputation que lorsqu'en 1545 le pape Paul III réunit le concile de Trente pour fixer les dogmes de l'Église catholique, il fut un des

1. *Le dotte ee eccellente composizioni di Madrigali a quinque voci da diversi perfettissimi musici fatte, cioè de Adriano Willar ee di Leonardo Barre, suo discepolo (apud Hieronynum Scottum, Venetiis, 1540, in 4° obl.).*

chantres choisis par Sa Sainteté pour donner leur avis sur la musique d'église et le chant ecclésiastique. Les autres chantres s'appelaient Jean Barré, Jean Le Cont, Jean Mont, Simon Bartolini de Pérouse, Pierre Ordenez et Ivon Barry. Nous n'avons que peu de renseignements sur ces artistes pour la plupart d'origine française ou flamande et dont la renommée était grande à cette époque. On sait que la première session du concile s'ouvrit le 13 décembre 1545. Fra Paolo Sarpi, dans sa remarquable *Histoire du Concile de Trente,* raconte que, lors de l'épidémie qui se déclara dans cette ville, plusieurs des chantres de la chapelle papale s'enfuirent précipitamment à Rome. Disons à la louange du musicien français qu'il ne suivit pas cet exemple : ainsi que Ordenez, Bartolini et Le Cont, il ne voulut pas abandonner son poste; lorsque les sessions du concile se tinrent à Bologne, il se transporta en cette ville, guidant de ses sages conseils la Sacrée Congrégation des Rites, chargée de régler le rôle que la musique devait tenir dans les offices religieux.

C'est tout ce que nous savons de ce musicien habile autant que modeste. Il nous reste de lui quelques motets et madrigaux publiés à Venise en 1544. Plusieurs de ses compositions manuscrites appartiennent à la bibliothèque de la chapelle papale. Fétis cite de lui quatre madrigaux à cinq voix, ainsi que plusieurs messes. On ne connaît pas d'autres œuvres de ce musicien de valeur, dont le nom a été défiguré par les écrivains didactiques, entre autres par Kiesewetter, qui l'appelle Barre ou Barra. Léonard Barré était un musicien très savant; quoique Français, il se rattache à l'école vénitienne, cela est une preuve à ajouter à toutes celles qui placent son illustre maître Adrien Willaert à la tête des fondateurs des écoles d'Italie, puisque les étrangers s'arrêtaient à Venise pour y étudier ses doctrines musicales. Les Italiens n'aiment pas qu'on remue cette vénérable poussière. Ils préfèrent que l'on continue à croire que c'est chez eux que la musique s'est créée de toutes pièces. Mais le devoir de l'écrivain impartial est de remettre les choses à leur place. C'est pourquoi nous nous sommes attardé un instant sur ce musicien de talent qui par sa valeur a contribué à répandre, dans la Lombardie comme à Rome, l'enseignement de son savant et vénéré maître.

(A suivre.) F. DE MÉNIL.



MUSIQUE ORIENTALE

Conférence prononcée dans la salle de la Société Saint-Jean, le 28 février 1898

(*Suite et fin*)

II

ÉTUDE DES SONS ET DES TONALITÉS

2. *Formation des modes*

Connaissant les sons musicaux en usage aux principales époques de l'histoire de l'art musical arabe, nous pouvons maintenant étudier leur succession et leur groupement mélodique.

Si la disposition des échelles modales a varié chez les différents peuples, leur constitution dépend néanmoins d'un principe général, que je vais énoncer au moyen d'une comparaison.

Une suite de coups ou de battements uniformément répétés, sans variété de durée et sans différence de force, ne peut servir à établir un rythme. De la même manière une suite d'intervalles musicaux également distants ne détermine pas une tonalité. Par contre, de même qu'un rythme est constitué au moyen d'une combinaison de temps forts et de temps faibles, ainsi la combinaison d'intervalles de diverses longueurs caractérise une tonalité.

Si, théoriquement, tous les intervalles qui peuvent se mesurer sur une échelle mélodique — les plus rapprochés comme les plus éloignés les uns des autres — peuvent être employés dans la composition de formules modales, la pratique n'admet cependant que des intervalles dont les relations ne laissent pas à l'auditeur une incertitude dont l'oreille ne saurait s'accommoder.

C'est d'après cette loi que les musiciens arabes ont groupé les sons de la gamme pour en former les genres, et, à l'aide de ceux-ci, les modulations types.

Suivons la formation des uns et des autres, et voyons ce que fut la théorie issue de la pratique.

J'essayerai de mettre quelque clarté dans la description de procédés dont les résultats, bien en rapport avec la finesse du sentiment musical des Orientaux, diffèrent grandement des manifestations mélodiques qui nous sont familières.

Les musiciens arabes ont admis qu'en pratique quatre sons étaient nécessaires pour caractériser un genre ; et, afin de combiner les sons de manière à satisfaire l'oreille en même temps qu'à favoriser l'émission vocale, ils ont distingué trois espèces d'intervalles :

a) Le grand intervalle (A), déterminé par quatre degrés, soit, si nous nous en rapportons à la série de Safi-eddin[1], celui de *ut* à *ré*, en omettant les intermédiaires *ré* ♭ et — *ré*;

b) L'intervalle moyen (B), qui est de trois degrés, soit de *ut* à — *ré*;

c) Enfin le petit intervalle (C), comprenant deux degrés : *ut ré* ♭.

La combinaison de ces trois sortes d'intervalles donne les genres suivants :

1	'oshaq	1 4 7 8	ut ré mi fa.
2	nawa	1 4 5 8	ut ré mi ♭ fa.
3	busalik	1 2 5 8	ut ré ♭ mi ♭ fa.
4	rast	1 4 6 8	ut ré — mi fa.
5	nuruz	1 3 5 8	ut — ré mi ♭ fa.
6	'iraq	1 3 6 8	ut — ré — mi fa.
7	isfahan	1 3 5 7 8	ut — ré mi ♭ mi fa.
8	buzruk	1 3 6 8 10 11	ut — ré — mi fa — sol sol.
9	zirakfend	1 3 5 6	ut — ré mi ♭ — mi
10	rahawi	1 3 5 7	ut — ré mi ♭ mi.

1. Disposition usuelle des degrés sur les cordes du luth, d'après Safi-eddin.

Noms des degrés :	*corde libre*	*superflue*	*voisine*	*index*	*médius*	*moyenne de Zalzal*	*annulaire*	*auriculaire*
Longueurs de corde :	0,000	0,01.83	3.33	4.00	5.62	6.66	7.55	9.00
Sons correspondants :								
1re corde :	1. ut	2. ré ♭	3. — ré	4. ré	5. mi ♭	6. — mi	7. mi	8. fa
2e corde :	8. fa	9. sol ♭	10. — sol	11. sol	12. la ♭	13. — la	14. la	15. si ♭
3e corde :	15. si ♭	16. si	17. — ut	18. ut	19. ré ♭	20. — ré	21. ré	22. mi ♭
4e corde :	22. mi ♭							
5e corde :	30. la ♭							

Les genres ainsi constitués produisent les systèmes, par un procédé analogue à celui que nous offrent nos propres théories, la superposition de tétracordes conjoints ou disjoints.

Le premier système de chaque genre consiste à élever, sur la quatrième note du premier tétracorde, un second tétracorde semblable, soit pour la série du premier genre indiqué plus haut :

ʻoshaq :	1	4	7	8	11	14	15	18
	ut,	ré,	mi,	fa.				
				fa,	sol,	la,	si ♭.	

Le système engendré par cette double suite de notes se complète par l'intervalle

si ♭, ut.

Ce degré supplémentaire, destiné à terminer l'échelle à l'octave, s'appelle « séparée » ou « séparante ».

La séparante peut prendre place, non plus à la fin, mais au début de la série, et nous avons :

1	4	7	10	11	14	17	18
ut,	ré						
	ré,	mi,	+ fa ♯,	sol.			
				sol,	la,	+ si,	ut,

second système du premier genre.

Enfin, le troisième système place la séparante au milieu de l'échelle, entre les deux tétracordes, qui se présentent ainsi comme deux tétracordes disjoints, et nous avons :

1	4	7	8	11	14	17	18
ut,	ré,	mi,	fa.				
			fa,	sol.			
				sol,	la,	+ si,	ut.

Par ce triple système de formation, les Arabes, développant jusque dans ses dernières limites la combinaison successive des intervalles, composent, à l'aide des dix genres admis par la théorie, un système mélodique de trente gammes.

Plusieurs de celles-ci ont disparu de la pratique, si tant est qu'elles y soient jamais entrées ; les autres ont servi de types aux modulations propres aux divers tons ou modes, dont il faut maintenant parler.

Dans le système européen moderne, toutes les successions de notes prises sur un degré quelconque de l'échelle se ramènent ou au mode majeur ou au mode mineur dans ses subdivisions.

La musique grecque et le chant grégorien possèdent de plus nombreuses échelles, chacun des degrés de la gamme diatonique pouvant, en principe, servir de note finale à un mode, dans lequel les intervalles sont combinés d'autant de façons différentes.

Mais la musique arabe, grâce au grand nombre des degrés qui composent son échelle, est susceptible d'une quantité infinie de combinaisons, que représenterait en théorie le calcul des dix-sept ou vingt-quatre notes, groupées par intervalles de quatre, trois ou deux, dans toutes les positions possibles.

La pratique du treizième siècle a réduit à dix-huit le nombre des formules

modales principales, auxquelles s'ajoutaient les variétés fournies par la présence d'altérations constantes ou seulement de passage, affectant l'une ou l'autre note de ces gammes.

Voici les formules des principaux modes[1] :

			1	4	7	8	11	14	15	18	
1	'oshaq	AACAACA	ut	ré	mi	fa	sol	la	si ♭	ut (mode de *sol* transp.)	
			1	4	6	8	11	13	15	18	
2	rast	ABBABBA	ut	ré	— mi	fa	sol	— la	si ♭	ut.	
			1	4	7	10	11	14	17	18	
3	busalik	AAACAAC	ut	ré	mi	+ fa ♯	sol	la	+ si	ut.	
			1	4	7	9	11	14	16	18	
4	nuruz	AABBABB	ut	ré	mi	fa ♯	sol	la	si	ut (*fa*).	
			1	4	5	8	11	12	15	18	
5	nawa	ACAACAA	ut	ré	mi ♭	fa	sol	la ♭	si ♭	ut (*ré*).	
			1	3	6	8	10	13	16	18	
6	'iraq	BABBABA	ut	— ré	—	mi fa	— sol	— la	si ♭	ut.	
			1	3	5	7	8	11	13	15	18
7	isfahan	BBBCABCA	ut	— ré	mi ♭	mi	fa	sol	— la	si ♭	ut.

Tout mode pouvait, par transposition, être joué à n'importe lequel des dix-sept degrés, pourvu que la relation des intervalles de la formule type fût conservée. Plus tard, la facilité d'exécution ou l'habitude des instrumentistes, ou encore la nomenclature adoptée dans les traités, fixèrent la tonique des modes à des degrés déterminés, nons sans réserver le droit de transposition, qui se pratique encore dans la musique orientale actuelle.

La constitution des modes dans le système de Meshaqa n'est pas en contradiction avec les principes du treizième siècle, bien que certaines tonalités diffèrent des modes désignés par le même nom dans la musique ancienne. Le réformateur dit lui-même s'en être rapporté préférement à la pratique courante; ce qui suffit pour rendre raison des différences que l'on peut signaler. Il groupe, comme nous l'avons vu, les degrés toniques par trois ou par quatre, afin de constituer les grands et les petits intervalles. Or, la note terminale (de bas en haut) de chacun de ces intervalles répond avec une exactitude suffisante aux notes correspondantes des échelles anciennes; de sorte que, en dépit de la disproportion qui se trouve entre le plus grand nombre des degrés intermédiaires de cette gamme à vingt-quatre subdivisions et ceux de la gamme du quatorzième siècle, à dix-sept subdivisions, la théorie de Meshaqa se tient assez près de l'ancienne, dont elle respecte les principes modaux essentiels.

Ces intervalles regardés comme fondamentaux et pouvant seuls servir de notes finales pour constituer les modes sont au nombre de sept pour l'octave. Ce sont les notes de

sol, la, — si, ut, ré, — mi, fa.

On remarquera que ni le *mi* naturel ni le *si* naturel ne figurent dans cette série. Il n'y a donc point, dans la musique arabe, de modulation finale correspondant à celle des troisième et quatrième modes grégoriens.

Les autres degrés, « les quarts », sont distinés à remplacer, dans la forma-

1. Carra de Vaux, *Journal Asiatique*, loc. cit., pp. 337, 338. — Cf. Land, *Recherches sur l'histoire de la gamme arabe*, pp. 35, 132, 202.

tion des nombreuses échelles modales, les intervalles fondamentaux, de telle sorte que, l'un quelconque de ces degrés étant employé, les intervalles voisins soient, en règle, exclus de la série ainsi formée, laquelle ne saurait admettre, si ce n'est dans les trilles, les notes ornées ou les glissements chromatiques, plusieurs quarts de ton successifs. En effet, des successions de cette espèce sont difficilement appréciables à l'oreille et ne caractérisent pas suffisamment la tonalité.

Suivant ces principes, les musiciens arabes composent des mélodies au moyen de séries de sept sons pris dans l'intervalle d'une octave, et dont le choix est livré à leur goût ou à leur caprice. Régulièrement, les modalités sont conformes aux schémas des modes indiqués en exemples par Meshaqa ; mais souvent la tonalité choisie se trouve affectée d'altérations qui l'éloignent plus ou moins du type régulier du mode musical ; d'autres fois les exécutants, passant d'un tétracorde à un autre, « circulent », selon l'expression arabe, dans des tons différents, de sorte qu'un même morceau peut appartenir successivement à plusieurs modes. A cause des variétés que l'on peut introduire dans la succession des sons, le nombre des formules tonales issues des douze modes se multiplie considérablement. Meshaqa en compte quatre-vingt-quinze, mais les musiciens en imaginent une plus grande quantité, dans la formation desquelles les sons intermédiaires sont rarement observés avec exactitude, qu'il s'agisse de pratique vocale ou instrumentale.

Telle est la forme sous laquelle l'art moderne des Arabes vit des débris du passé.

III

CHANTS SYRIENS ET CHALDÉENS

Les chants dont l'exécution terminera cette conférence proviennent d'une autre source que tous les précédents, et ne répondent nullement, dans l'état où ils ont été recueillis, aux principes de la musique arabe.

Franchement diatoniques, ces airs sont moins éloignés que les chants arabes des types modaux de l'antiquité conservés dans le répertoire grégorien et dans la musique grecque.

Ces mélodies, dont plusieurs sont aussi pures d'expression que les meilleures formules de musique grecque et de chant grégorien, représentent-elles l'ancienne tradition artistique, ou bien ont-elles été données aux peuples qui les possèdent par l'influence européenne ?

Certains seront disposés à le croire, sans considérer que les spécimens musicaux qui vous sont ici présentés appartiennent à des populations fort éloignées de la civilisation occidentale. Au surplus, beaucoup de ces pièces se retrouvent substantiellement les mêmes dans des régions diverses, telles que le pays d'Ourmiah et de Khosrowa, au nord, et le pays de Mossoul au sud. D'autre part, il est fort probable que des importations musicales dues aux Européens auraient consisté, comme on le voit par la Syrie et l'Égypte, en des chansons ou cantiques de teneur moderne, plutôt qu'en mélodies aussi franches et aussi austères que les chants grégoriens, longtemps oubliés parmi nous, et revenus en pratique depuis peu d'années seulement. Enfin,

les peuples ne changent pas facilement du tout au tout leurs traditions musicales ; les chants contenus dans notre programme sont bien les mélodies ecclésiastiques traditionnelles des Syriens et des Chaldéens ; et nous ne sommes pas en droit de soutenir le fait d'une pression assez forte et assez étendue de l'élément européen pour établir la thèse de l'importation de notre art parmi les peuples orientaux les plus séparés de nous.

Il nous reste donc, en présence de ces documents musicaux, à croire qu'ils représentent une tradition asiatique autre que celle des Arabes de Syrie, tradition issue de procédés étrangers à la théorie arabe des huitième et dixième siècles que nous avons étudiée, et venant donner confirmation à cette thèse des musicologues : que la tonalité diatonique a régné avant l'invasion, en Asie, des systèmes chromatique et enharmonique[1].

Séparés des chrétiens de Syrie par les circonstances religieuses et politiques, ceux de Mésopotamie et de Perse, Chaldéens et Nestoriens, ont gardé leurs rites, leur langue, leurs usages ecclésiastiques et profanes. Pourquoi n'auraient-ils pas conservé leur tradition musicale antique ?

De plus nombreux documents permettront de vérifier les conclusions que je vous ai soumises.

Je dois dire que nous en jouirons bientôt.

Tandis que se prépare, ici même, la publication du recueil complet des chants ecclésiastiques des Maronites, les airs liturgiques des Syriens et ceux des Chaldéens sont recueillis à l'heure actuelle par Dom Jeannin, Bénédictin de Marseille. Puis le R. P. Couturier, des Pères Blancs de Sainte-Anne de Jérusalem, et le P. Joannès Thibaut, des Assomptionnistes de Constantinople, annoncent sur le chant grec des travaux dont nous avons eu déjà les prémices.

Il n'est pas inutile de faire remarquer que toutes ces entreprises, dirigées vers le même but, sont dues à l'initiative française. Vous vous en féliciterez, Messieurs, et à l'occasion, vous les favoriserez. En dehors de l'utilité qu'elles peuvent avoir pour les Orientaux, en les sollicitant à étudier méthodiquement leur propre musique, elles seront pour nous d'un intérêt direct. En d'autres circonstances, les sévères censeurs des mœurs romaines purent blâmer l'invasion en Occident de la musique syrienne et babylonienne[2], corruptrice de l'art classique. Aujourd'hui, notre éducation musicale, plus solide et plus large, ne craint pas le contact de l'art asiatique. Bien au contraire, elle sait qu'elle peut trouver, dans la connaissance des productions artistiques de l'Orient, de féconds éléments de régénération et des moyens d'expression nouveaux. C'est dans ce but que le Ministère de l'Instruction publique a bien voulu encourager des recherches auxquelles la *Schola Cantorum* s'intéressa dès le début, à l'effet d'explorer le vaste domaine des choses asiatiques pour mettre au jour les spécimens musicaux dont le caractère peut nous révéler, mieux que les produits des arts plastiques, les côtés les plus intimes de la civilisation orientale.

Dom J. Parisot.

1. Aristoxène, *Harm. elem.*, I (Meibom., p. 19). — Mersen, *Harmonic*, I. 6. — Plutarque, *De Musica*, 1134.
2. Juvénal, *Satire* III, 62 et seqq. Cf. Plaute, *Stichus*, 379, 380.

*
* *

Des huit exemples exécutés dans cette dernière partie de la conférence, par MM. Lubet et Becker, nous citerons ici :

1° Un *Alleluia* du rite syrien. Ce chant, d'un très beau caractère, offre une modulation amenée avec un art parfait du ton de *ré* mineur à celui de *sol* mineur, qui devient la finale du morceau;

3° Une brève *antienne* de l'office de l'Épiphanie, au rite syrien, constituant une mélodie très pure, dont l'ambitus ne s'étend pas au delà d'une quarte;

3° Le début du *Canon* de la liturgie dite de Nestorius, avec la réponse du chœur;

4° Une formule de *supplication* ou *litanie* de l'office chaldéen;

5° Une autre *litanie* dialoguée entre l'officiant et le peuple. On remarquera la phrase intercalaire en *la* majeur, encadrée de deux formules mineures.

Ces trois derniers chants appartiennent aux Chaldéens de Mossoul.

CHANTS SYRIENS

1. ALLELUIA

lent 132 = ♪

Al- le- lu- ia. Al- le- lu- ia.
1. A toi soit la gloire, ô Christ, fils de Ma- ri- e. D. C.
2. Bé-ni soit le Sau- veur Jé- sus, le Roi Mes- si- e.

2. ANTIENNE

lent 80 = ♩

O Christ! souverain de la terre et des cieux, Seigneur immortel, par ton sang sauve-nous du noir enfer.

CHANTS CHALDÉENS

1. CANON DE LA DEUXIÈME LITURGIE NESTORIENNE

lent 96 = ♩

Là, dans les hauteurs du ciel, au pied du trône é-ternel, ô Dieu Sau- veur. Là les Anges, tour à tour, e-xaltent ton a-mour,

(Chœur)

ô Roi vain- queur. Nous é- levons no-tre cœur. ℟. Vers toi,

ô Dieu d'Abraham, d'I-sa-ac et d'Is-ra-ël, ô Roi glo-ri-eux.

2. LITANIE

160 = ♪

O Dieu de gloire é-ter-nel- le, O Dieu fort, Sau-ve ton peuple fi-dèle De la mort.

Les apôtres, les prophètes,
D'une voix,
Ont célébré tes conquêtes,
Roi des rois.

Et nous, d'un chœur unanime,
A genoux,
Nous te chantons, Dieu victime,
Mort pour nous.

Doux agneau, victime pure,
Dieu puissant,
Viens laver notre souillure,
Dans ton sang.

3. LITANIE

144 = ♪

CHŒUR

℣. Du haut de ton ciel glo-ri- eux, Sur nous daigne a- bais-ser tes yeux. ℟. O Sei-
Donne à ton E- glise, en ce jour, Les bien- faits de ta bon- té.

CHŒUR

gneur. ℣. Prê-te l'o- reille à notre humble voix, O roi des rois. ℟. A- men.
Guide nos pas vers l'heu-reux sé- jour De ta beau- té.



UNE QUESTION DE PHONÉTIQUE

L'accent secondaire posttonique

On a pu lire dans un livre récent sur l'interprétation des neumes une théorie dont le bien fondé aurait pour résultat certain d'ébranler dans ses fondements la phonétique romane, de rendre bâtards nombre de mots de notre langue et faux presque tous les vers de nos poètes liturgiques, tels Adam de Saint-Victor et les plus réputés.

On peut en effet, dans ladite brochure, lire cette assertion stupéfiante, qu'il faut déclamer :

Dominus,

c'est-à-dire que pour le philologue amateur, à qui l'on ne saurait refuser la paternité de cette idée, la force de la voix, tout entière sur la première syllabe de *Dóminus*, doit aller en diminuant *progressivement* jusqu'à la fin du mot, que

la dernière syllabe *nus* est plus faible que l'avant-dernière, la pénultième *mi*.

Sans doute, pour oser une telle affirmation, l'auteur doit avoir des raisons vraiment scientifiques et sérieuses ; mais en attendant de les connaître, nous avons songé à exposer les nôtres, autant pour empêcher une erreur de s'étendre que pour résoudre une question d'un haut intérêt pour le chant liturgique, celle de l'accent secondaire. C'est à M. Gaston Paris, d'ailleurs, que l'on doit faire remonter l'honneur de cette découverte philologique qu'il a, en 1866, signalée dans la *Lettre à M. Gautier sur la versification latine rythmique*.

Nous ne reprenons ici la question qu'au point de vue musical et en raison seulement des conséquences que l'accent secondaire traîne avec lui dans l'exécution des *proses* en particulier.

Dans tout mot latin, il y a une syllabe tonique et des syllabes atones.

Mais toutes les syllabes atones ne sont pas égales en force, car il faut tenir compte de l'accent secondaire antétonique et de l'accent secondaire posttonique, c'est-à-dire de l'accent qui précède l'accent tonique dans les paroxytons de plus de trois syllabes et dans les proparoxytons de plus de quatre syllabes, et de l'accent qui suit l'accent tonique dans les proparoxytons.

Les accents secondaire et tonique procèdent en mouvement binaire, c'est-à-dire qu'une syllabe forte alterne avec une syllabe faible, et que la voyelle qui suit ou précède immédiatement la syllabe accentuée est notablement plus faible que la seconde en avant ou en arrière.

L'existence de l'accent secondaire antétonique, après les travaux de nos philologues, n'est plus à démontrer.

L'accent secondaire posttonique des proparoxytons, n'ayant pas été étudié, nous retiendra ici, et nous pensons en démontrer la réalité par des preuves tirées de la phonétique romane et de la versification latine rythmique.

A. — Phonétique.

Les proparoxytons se présentent à nous en trois conditions :

a) Les deux voyelles posttoniques sont séparées par une consonne :

dóminus.

Or, dès l'époque latine, ces proparoxytons étaient devenus des paroxytons par la chute de l'intertonique, et le peuple prononçait *domnus* pour *dominus*, *oclum* pour *oculum*, *seclum* pour *seculum*, etc., ce qui suffirait à prouver contre l'auteur de ladite brochure que la dernière syllabe n'était pas la plus faible, puisque, au contraire, elle restait dans la prononciation tandis que la pénultième, qui est une véritable atone, tombait.

Et de fait, si nous examinons ce que ces proparoxytons ont donné en français, nous verrons que, seules, les voyelles accentuées, toniquement ou secondairement, sont restées ; quelques exemples suffisent :

domina,	*dame*
insula,	*isle*
circulum,	*cercle*
comitem,	*comte*
computum,	*compte*.

SUPPLÉMENT

A

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	*15, rue Stanislas, 15*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale). . 11 fr.	PARIS	France et Colonies . . . . 10 fr.

Les Chanteurs de Saint-Gervais prêteront leur concours aux offices de la Semaine Sainte et au jour de Pâques à l'église Saint-Gervais, et ils exécuteront « a cappella », sous la direction de leur chef, M. Ch. Bordes, les œuvres du Répertoire de l'ancienne Chapelle Sixtine, dont l'énumération est ci-contre.

Paris, le 20 mars 1898.

N. B. — On peut se faire garder des chaises dans l'enceinte réservée aux *fondateurs* et *bienfaiteurs* de l'Œuvre, au bureau de la maîtrise, à Saint-Gervais, première chapelle de gauche, près des fonts baptismaux, tous les jours, de 9 heures à 5 heures, à partir du jeudi 31 mars.

Les parts de fondateurs et de souscripteurs de l'Œuvre et le produit des quêtes aux offices des Ténèbres seront versés à la caisse de la *Schola Cantorum*, pour sa propagande et son École de chant liturgique et de musique religieuse fondée à Paris, 15, rue Stanislas.

Part de fondateur : **50 francs,** donnant droit à deux chaises à tous les offices.

Part de souscripteur : **30 francs,** donnant droit à une chaise à tous les offices.

LE SAMEDI SAINT, 9 Avril

A l'Office du matin *(à 9 h. 1/2)*

EN ALLANT AUX FONTS

Sicut cervus desiderat (antienne à 4 voix). . . . . PALESTRINA.

A la Messe *(à 10 h. 1/2)*

Messe « Quarti toni » (à 4 voix) . . . . VITTORIA.
Kyrie, Gloria, Sanctus.
Magnificat (à 2 chœurs). . . . . CAR. ANDREAS.
Regina cæli (à 4 voix) . . . . AICHINGER.

LE SAINT JOUR DE PAQUES, 10 Avril

A la Grand-Messe *(à 10 heures)*

Propre de l'office en chant grégorien

Messe « Salve Regina » (à 5 voix) . . . . PALESTRINA.
Christus resurgens (à 4 voix) . . . . RICHAFORT.
Antiennes pascales (chant du moyen âge)

A VÊPRES *(à 2 heures)*

Faux-bourdons des maîtres du XVIIe siècle

Hæc dies et **Victimæ paschali** grégoriens
Christus resurgens. . . . . RICHAFORT.

AU SALUT

O quam gloriosum est . . . . VITTORIA.
Regina cæli. . . . . AICHINGER.
O filii (chant tradionnel).
Tu es Petrus . . . . CLEMENS NON PAPA.
Tantum ergo . . . . VITTORIA.
Salve festa Dies (hymne du moyen âge).



Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

b) La première voyelle posttonique est en contact avec la tonique :

mulìerem.

Très anciennement, il est vrai, ces proparoxytons sont restés proparoxytons, mais au détriment de la tonique qui disparaît ; *battuere* par exemple est devenu *battere* ; *consuere, consere* ; *uoluerunt, uolerunt,* etc., et tandis que l'accent se déplaçait, la dernière syllabe continuait à recevoir un accent secondaire et persistait en roman ; de la sorte nous avons les mots *battre, cousdre, voldrent,* etc.

c) Les deux posttoniques sont en contact :

fàcio.

Alors les deux posttoniques ont fini par se prononcer d'une seule émission de voix en étouffant la pénultième pour laisser à la dernière syllabe toute sa force :

facio, *fais*
Durentia, *Durence*
fidentia, *fience,* etc.

Il est inutile de poursuivre davantage cette démonstration ; ce que nous en avons dit suffit à prouver qu'en vertu d'une règle fondamentale de phonétique, que toute tonique persiste en roman, il doit y avoir sur la dernière syllabe des proparoxytons un accent secondaire qui assure son maintien, et, pour cette première raison, la graphie de notre auteur n'a plus déjà qu'une signification erronée.

B. — Rythmique.

La versification rythmique du moyen âge vient corroborer l'enseignement de la phonétique.

On sait que le syllabisme, l'accent et la rime sont les éléments essentiels de cette versification rythmique dont les poètes liturgiques ont fait si grand usage.

Inutile de répéter ici que l'alternance d'une syllabe tonique et d'une syllabe atone est de rigueur, et que toute infraction à cette règle fait supposer une altération du texte ; mais ce serait un moyen tout empirique pour attribuer à la dernière syllabe des proparoxytons un accent secondaire que d'inférer ainsi d'effet à une cause, et de dire que cette syllabe est accentuée parce que la versification rythmique veut qu'elle le soit. Au reste, nous avons dans la rime autre chose qu'un commencement de preuve.

La rime est, dans ce système de versification, l'homophonie de deux syllabes toniques : autrement dit, la rime ne peut se trouver que sous l'accent et non ailleurs. Dans les paroxytons, la rime porte donc sur la pénultième, mais dans les proparoxytons, comme la dernière syllabe du vers fait toujours la rime, il faut en conclure, avec l'abbé Misset, qu'elle porte un accent secondaire, et, au contraire de notre auteur, qu'il faut relever la voix sur la dernière syllabe des proparoxytons.

Cette théorie que nous faisons nôtre est conforme :

1° à la *Lettre à M. Gautier* précédemment citée de M. Gaston Paris ;

2° à l'enseignement de M. Paul Meyer à l'École des Chartes et au Collège de France;

3° à l'exposé que M. l'abbé Misset a fait de la versification rythmique dans ses travaux sur Adam de Saint-Victor.

Si MM. Gaston Paris, P. Meyer et Misset ne sont pas des autorités philologiques suffisantes pour notre maître de chapelle, lesquelles invoquerons-nous ?

L'auteur de la susdite brochure répondra sans doute, s'il a quelque chose à répondre, qu'il a voulu marquer surtout l'inégalité de force entre les syllabes posttoniques; jusque-là nous sommes du même avis, mais par malheur, il a mis un *decrescendo* là où des savants, qui possèdent cependant leur latin, estiment qu'il faut un *crescendo*. Ce philologue de rencontre a donc dit l'inverse de ce qu'il convenait de dire, et si nous relevons ici ce détail, c'est parce que la question intéresse à un haut degré la poésie liturgico-musicale et l'exécution qu'il convient d'en donner.

Pierre Aubry.



LA GRAND-MESSE

(Suite et fin)

Il nous a été donné, il n'y a pas de longues années, d'assister aux offices de Noël dans l'église d'une toute petite paroisse de Normandie. La population entière était là, livre en main, et, pour beaucoup, lunettes au nez. Tout le monde chantait les pièces liturgiques de l'office, hommes, femmes et enfants. Au point de vue artistique, on eût sans nul doute souhaité mieux; mais quel intérêt visible ces braves gens prenaient aux cérémonies ! Il n'en est pas de même partout, malheureusement. La raison, c'est que le peuple n'est pas *intéressé*. Le chant est réservé exclusivement à quelques professionnels à qui certes ne s'applique à aucun titre l'adage si profond de saint Benoît : *Mens nostra concordet voci nostræ*. Quant aux fidèles, ils lisent un livre de piété quelconque, ou bien ils restent plantés là, les mains dans leurs poches, bâillant d'ennui. D'ailleurs on vit rapidement à l'heure actuelle, et l'on aime la dévotion courte. Or, à la grand-messe, M. le curé déroule toujours, qu'il fasse chaud, qu'il fasse froid, le filandreux écheveau de son éloquence, et c'est si méritoire de le subir pendant trente-cinq mortelles minutes ! Et quant M. le premier vicaire, qui a une belle voix de basse taille, chante la grand-messe, il s'en acquitte avec une majesté désespérante; et c'est un quart d'heure de préface, suivi de près d'un nouveau quart d'heure de *Pater!* Et puis les chantres expectorent des mélodies si lourdes, si peu artistiques ! Et puis il y a, par-dessus le marché, les quêtes, le bedeau, et la personnalité dépourvue d'esthétique de la chaisière...

Le clergé lui-même, il faut bien le dire, a contribué pour sa part à faire déserter les églises pendant la grand-messe, et cela par excès de zèle. Les catéchismes de persévérance et la messe qui les accompagne, sont suivis à la fois par les jeunes filles pieuses et par leurs mères qui les y conduisent : l'heure

est si commode ! En tout cas, il reste toujours la messe de onze heures, celle de midi, et au besoin celle d'une heure pour se rattraper ; et ces messes ont, elles, l'avantage d'être courtes.

Quel remède apporter à ce mal ? — car c'en est un. Intéresser les fidèles à la messe. Comment les intéresser ? En les faisant chanter.

Il ne suffit pas en effet *d'assister* à la messe, de *l'entendre*. Le chrétien est, suivant la doctrine de saint Pierre, « le sacerdoce royal » de Jésus-Christ, et la théologie nous enseigne formellement la part réelle et honorable que prend le peuple à l'oblation du saint sacrifice. Il doit donc vraiment y *prendre part*. Le meilleur moyen, c'est de suivre les cérémonies, et surtout de s'unir aux chants, qui en sont une partie importante.

Mais ici plusieurs solutions se présentent.

Les uns — et ce ne sont pas les moins bien intentionnés — pensent que le seul moyen de faire chanter le peuple, c'est de laisser de côté, sauf pour ce qui en est absolument indispensable, tous ces vieux chants « gothiques », comme on eût dit il y a deux siècles, et d'adopter résolument le cantique en langue vulgaire. Les autres ont inventé de conserver — dans une mesure que je n'apprécie pas — les mélodies traditionnelles, mais en y adaptant des paroles françaises ; tentative zélée, mais digne d'une meilleure cause. D'autres enfin, jugeant tout effort inutile pour améliorer un état de choses qu'ils croient sans remède, se contentent de se croiser les bras et de laisser aller. Ceux-là ont le plus grand tort de tous, assurément.

Nous sommes convaincu, pour ce qui nous concerne, que la liturgie de l'Église catholique compose un tout compact qu'on ne peut disjoindre sans inconvénients, et que c'est enlever à la messe son caractère que d'y introduire des pièces de chant étrangères à celles que les siècles nous ont légués et que le prêtre lit à l'autel. La voix du peuple ne doit faire qu'un avec la voix du ministre sacré qui prie en son nom.

Le désir du bien et la pureté d'intention excuseraient peut-être une tentative tendant à détruire cet ordre antique, et l'Église, plus condescendante aujourd'hui qu'elle ne le fut jamais, ne la condamnerait sans doute pas ; mais serait-elle un progrès ou une décadence ? Nous osons pencher pour la seconde affirmation.

Le chant grégorien, exécuté d'après les vrais principes, c'est-à-dire avec l'allure *marchante* sans précipitation qui le caractérise, est encore celui qui répond le mieux aux exigences actuelles. Il n'allonge pas à l'infini les offices, comme les interminables suites de notes massives que nous sommes parfois condamnés à entendre, et le caractère mélodique nettement indiqué des pièces populaires de son répertoire les fait retenir sans peine par les fidèles.

Plus les essais se multiplieront, et plus l'on s'apercevra que les offices deviennent courts et intéressants.

Les fidèles ont le sens liturgique beaucoup plus développé qu'on ne pourrait le croire : il suffit de remuer un peu la cendre de leurs âmes pour en faire jaillir cette étincelle. Commençons par les enfants, nous arriverons vite aux grandes personnes. C'est l'œuvre de plusieurs années de soins assidus et persévérants. Mais le jour où le peuple saura chanter le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus* et l'*Agnus*, le jour où il pourra unir sa voix à la célébration du

saint sacrifice, nous serons dédommagés de la peine que nous aurons prise, car il reviendra plein de joie remplir les églises le dimanche pour y chanter la grand-messe, comme le faisaient ses bons aïeux.

Dom P. Chauvin, *O. S. B.*



NOS DERNIÈRES CONFÉRENCES MENSUELLES

La conférence qu'a bien voulu nous faire M. André Pirro, sur les *Organistes français au dix-septième siècle*, a été des plus intéressantes. Devant la publier un jour dans la *Tribune*, nous ne l'analyserons pas ici. Nous nous bornerons donc à féliciter le jeune conférencier de son intéressant travail et des pièces qu'il a bien voulu jouer sur l'orgue pour éclairer par l'exécution ses commentaires sur Titelouze, le célèbre chanoine organiste de Rouen. Par suite d'une indisposition de M. Ch. Bordes, le groupe de Chanteurs, qui devaient exécuter quelques exemples vocaux, n'ayant pu être formé à temps, a dû s'abstenir. La séance, du reste, n'y a rien perdu.

*
* *

Nous nous étendrons un peu plus sur la dernière conférence de M. Tiersot, cette conférence ne devant pas être publiée dans nos colonnes, comme faisant un peu double emploi avec les remarquables articles que le savant musicographe a écrits dans la *Tribune* sur le *Chant populaire dans la musique religieuse aux quinzième et seizième siècles*[1]. Nous nous contenterons donc de la commenter en en publiant quelques extraits. En voici le début :

« C'est d'un sujet tant soit peu profane que je viens vous entretenir aujourd'hui ; et je m'excuserais d'en venir parler dans un lieu si grave et sous les auspices d'une école au programme si sévère — de cette école qu'on ne peut nommer qu'en latin, la *Schola Cantorum*, — si une longue tradition, remontant aux origines mêmes de l'histoire, ne venait nous montrer que la mélodie profane et le chant religieux ont toujours vécu côte à côte, et parfois dans une intimité assez bien faite pour nous surprendre.

« Et d'abord, quelles sont les plus anciennes sources de nos connaissances en matière de musique profane et de chant populaire ? Ce sont, sauf de très rares exceptions, les écrits des Pères de l'Église. En ces époques lointaines et obscures où se formait peu à peu ce répertoire des chants liturgiques qui, coordonnés plus tard, sont venus jusqu'à nous sous le nom de Chant grégorien, le peuple, n'en doutons pas, chantait d'autres chants, en une autre langue, et dans un caractère bien différent. Il ne nous en est rien resté ; mais du moins l'existence en est attestée par plusieurs écrits où nous ne nous serions guère attendus à en trouver la mention.

« Oh ! il paraît qu'elles étaient fort jolies, les chansons que le peuple, encore imbu des traditions du paganisme, chantait jusque sur le seuil des temples chrétiens !

« Saint Augustin en parle, de ces chansons abominables, *cantica nefaria*, que le peuple allait chanter en dansant jusque sur les tombeaux des saints ; le concile d'Agde, en 506, interdit aux chrétiens du pays la fréquentation des assemblées où l'on chante d'impudiques chansons d'amour et dans lesquelles on se livre à des danses obscènes ; saint Césaire, Évêque d'Arles, qualifie de chants diaboliques les chansons que chantaient les hommes et les femmes de la campagne. Les femmes sont visées plus spécia-

1. *La Tribune de Saint-Gervais* (1re année, 5, 6, 7).

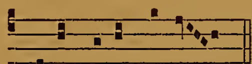
lement au concile de Châlons (650); on y menace les coupables non seulement d'excommunication, mais encore de fustigation : *Aut excommunicari debeant, aut disciplinæ aculeum sustinere!* Charlemagne lui-même, qui n'était pas un ennemi de la chanson populaire, puisque l'on sait qu'il fit recueillir les chansons épiques de son temps, s'oppose à ce qu'elle pénètre non seulement dans les églises, mais autour : *Canticum turpe atque luxuriosum circa ecclesias agere omnino, quod et ubique vitandum est.*

« Dans cette lutte du sacré et du profane, la force de résistance de la chanson populaire se montra telle, que ce fut le clergé qui dut s'avouer vaincu. L'*Histoire littéraire de la France* rapporte qu'au douzième siècle, en Normandie, dans les processions, tandis que les chantres reprenaient haleine, les femmes chantaient des chansons badines : *Nugaces cantilenas.* »

Etudiant alors le caractère modal et rythmique de plusieurs chansons populaires recueillies à notre époque dans nos provinces, M. Tiersot se plaît à y trouver des réminiscences frappantes avec plusieurs de nos chants liturgiques. Ces rapprochements sont, à notre sens, probants, et si les conciles se sont élevés avec la plus grande vigueur contre l'intrusion des thèmes profanes dans la composition des messes polyphoniques, ces mélodies ne faisaient pour la plupart que revenir à leur point de départ et rentrer dans le giron de l'Église. A tout péché miséricorde ; déformées à plaisir après le long usage qu'en ont fait les contrapuntistes, ayant perdu tout sens rythmique, toute beauté, tout éclat, ces pauvres vieilles mélodies, sur leur retour, ont encore choisi la meilleure fin, car combien d'entre elles ne nous sont parvenues que sous cette forme abâtardie, ce thème de l'*Homme armé* par exemple, comme nous le citait M. Tiersot, dont on ne saura jamais la version originale !

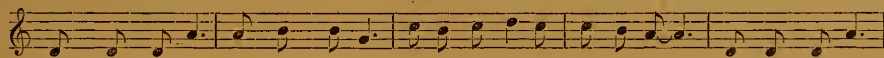
Voici quelques exemples de rapprochements de timbres liturgiques et de chansons qui ne sont pas sans présenter quelque analogie.

Ave maris stella.

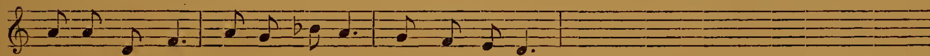


Ave maris stella, etc.

Chanson de Jean Renaud.



Quand Jean Renaud de guerre revint, A-vec ses tripes dans la main, Sa mère à la



fe-nêtre en haut : Voi-ci venir mon fils Renaud.

Autres exemples :



In éx-itu Isra-el de Ægypto, domus Jacob de pópu-lo bárbaro.

Chanson de noce du Berri.



Mon père est en cha- grin, Ma mère en gran-de pei- ne ; Moi, je suis une
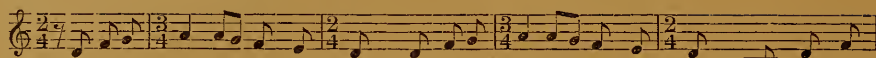


fille de trop grand mer- ci Pour ouvrir ma por-te à cette heure- ci.



O fi-li-i et fi-li-æ, etc.

Chanson de quête de Champagne très populaire dans d'autres provinces.
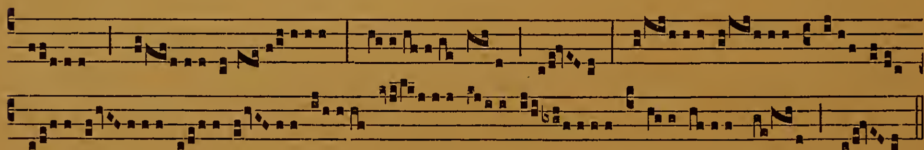


En reve- nant dedans les champs, En reve- nant de-dans les champs, Nous ons trou-



vé les blés si grands, La blanche é- pi-ne flo-ris- sant De-vant Dieu !

On ne saurait méconnaître une parenté vraiment étroite entre ces divers thèmes et leurs générateurs grégoriens. La source de toutes nos chansons populaires fut donc le plain-chant ; ce n'est que par la suite, à partir des quinzième et seizième siècles, que la musique de cour et de théâtre a fourni un fort contingent à la tradition populaire, et rien n'est plus intéressant que de constater les transformations successives d'un thème vulgaire de café-concert, *En revenant de la revue*, par exemple, maintenant qu'il s'est versé dans le mystérieux creuset de la tradition. Avant de continuer le compte rendu de la charmante causerie de M. Tiersot, qu'émaillaient des citations musicales exquises, toutes prises à la musique populaire, rendues par les Chanteurs de Saint-Gervais qui l'assistaient, qu'il me soit permis de citer, comme un curieux exemple d'emprunt populaire au plain-chant, un thème basque recueilli par M. Ch. Bordes, et qui a le mérite d'avoir fort peu altéré le rythme de la mélodie grégorienne génératrice. C'est un chant de berger *sans paroles*, nommé *Belatcha*, qui veut dire en basque *La Buse, parce que le berger qui sait bien le chanter doit donner l'illusion du vol de cet oiseau de proie*, nous disent les paysans des hautes vallées de la Soule. De mesure, point ; la véritable phraséologie grégorienne, une mélodie pure de tout alliage, probablement échappée du graduel d'un lutrin de village, mais à ce point ornée de flexions, quand de vieux bergers vous la chantent, qu'elle est à peine notable. La version ci-dessous est celle d'un grand gars de vingt-cinq ans, Jaureguiberry, du village de Larrau, au fond des Pyrénées, au pied du pic Orry, à la frontière d'Espagne. La voici :



Les Chanteurs exécutèrent du reste en basque plusieurs thèmes euskariens qui eurent le plus grand succès, cantiques et chansons tous dans la modalité grégorienne la plus pure et d'une qualité de musique surprenante.

* * *

M. J. Tiersot, après avoir étudié à fond le rôle de la mélodie populaire dans les messes polyphoniques, dont les Chanteurs exécutèrent divers exemples de Dufay, de Claudin, de Sermizy et de Goudimel, conclut à l'innocence de ces moyens, purement scolastiques, bien moins répréhensibles que l'introduction des airs profanes à l'église sous forme de cantiques, ce qui lui donna une conclusion toute trouvée. « Nous devons beaucoup à l'Église de nous avoir conservé dans ses messes polyphoniques les thèmes de bien des chansons exquises qui, bien que déformées, sont reconstituables ; c'est encore à elle de perpétuer la tradition populaire en demandant à ses cantiques d'être,

non des romances fades de salon ou de burlesques et mélodramatiques complaintes, mais bien des « lais champêtres », comme les exemples cités plus haut ; la chanson de quête de Champagne, par exemple, ayant toujours des *attaches dans le plain-chant*, qui leur donneront une gravité douce et une naïveté réelle leur assurant la popularité, c'est-à-dire cette faculté intime qui fait qu'un air se transmet de bouche en bouche sans effort, par la seule force de la tradition.

C'est ce qu'a tenté M. Ch. Bordes en composant en forme d'essai son *Mariale*, auquel fut emprunté à titre d'exemple le cantique sur le *Regina cœli*, chant alterné, inspiré de très loin, mais dans le sens populaire, de la belle antienne du plain-chant.

LA CONFRÉRIE — LA FOULE DES FIDÈLES

Réjouissez-vous dans les cieux : Jésus sort du tombeau glori- eux. Réjouissez-vous, etc.

LA CONFRÉRIE

Libre et vainqueur de la mort, votre enfant vous est apparu triomphant.

LA FOULE

Réjouissez-vous, etc.

La conférence une fois terminée, les Chanteurs de Saint-Gervais exécutèrent encore plusieurs chansons populaires de nos provinces françaises et quelques cantiques.

JEAN DE MURIS.



VOYAGE DE PROPAGANDE

Premier voyage. — La Rochelle, Saintes, Cognac et Niort

L'abondance des matières nous a empêchés de rendre compte en son temps du premier voyage de propagande entrepris cette année par les Chanteurs de Saint-Gervais, qui vaillamment continuent à prêter le concours de leur talent à la *Schola Cantorum* pour la diffusion de ses principes et de son répertoire.

Grâce à l'initiative d'un de nos sociétaires poitevins, M. l'abbé Rudelin, secrétaire de la Société régionale pour la Charente-Inférieure, deux auditions avaient été organisées à La Rochelle ; d'autres demandes à Cognac, Saintes et Niort étant venues s'adjoindre à ce premier projet, le déplacement des Chanteurs fut réalisable, et une série d'auditions fut ainsi assurée aux amateurs des villes visitées.

Partis de Paris le 18 avril au matin, les Chanteurs se firent entendre une première fois à La Rochelle, dans la grande salle de l'école Fénelon, prêtée gracieusement aux organisateurs, M. le chanoine Vigouroux et M. l'abbé Rudelin, par M. le Supérieur de l'établissement. S. G. Mgr l'Evêque avait daigné présider la fête, et c'est devant un auditoire nombreux et choisi que se succéda la série des morceaux exécutés : des motets palestriniens, des chansons à quatre voix de Roland de Lassus, la célèbre *Bataille de Marignan*, des chansons de nos provinces françaises, si savoureuses, un madrigal de G. Fauré très délicat, etc. Des solistes détachés des chœurs, Mlle Jane Ediat et M. Cheyrat, apportèrent de la variété au programme, uniquement choral, en exécutant, l'une, le joli concert spirituel de Schütz : *Je veux louer sans cesse le Seigneur*, et l'air de la *Pentecôte* de Bach, et l'autre, la *Procession* de César Franck et le *Preslied* des *Maîtres Chanteurs* de R. Wagner. M. Vercheval, maître de chapelle de Saint-Pierre de Saintes, exécuta avec beaucoup de talent deux pièces de violon, accompagné par M. Barbey.

Le lendemain, à la Cathédrale, à l'acoustique défavorable, malheureusement, les Chanteurs exécutèrent la *Missa Brevis* de Palestrina et divers motets, qui produisirent une grande impression et attirèrent à la musique palestrienne de nouveaux adeptes. Sa Grandeur voulut bien prouver toute sa satisfaction en accordant à notre *Schola* son patronage et en se montrant chaud partisan de la musique qui prie, et en particulier du plain-chant, qui, on le sait déjà, est fort correctement exécuté au grand séminaire. M. Fernandez de Monge, organiste de Cognac, et l'un des artistes les plus appréciés de la région, tenait le grand orgue.

Après cette belle cérémonie, tous les suffrages des gens de goût nous ayant été acquis, nous ne doutons pas que les fêtes de la Régionale Poitevine, qui doivent avoir lieu à La Rochelle l'an prochain, ne s'annoncent comme très brillantes. Nous comptons pour cette manifestation sur notre sympathique secrétaire, M. Rudelin, et aussi sur le modeste directeur du chant au grand séminaire, M. Bousquet, dont le concours sera nécessaire et précieux.

*
* *

En quittant La Rochelle, les Chanteurs se dirigèrent vers Saintes où, grâce à la courtoise hospitalité de M. l'archiprêtre de Saint-Pierre et à la diligence infatigable de M. l'abbé Gardette, une audition avait été préparée à la Cathédrale. L'immense église était remplie ; les Chanteurs luttèrent cette fois avec une acoustique trop riche. Malgré les résonances, ils firent valoir des exemples choisis de chacun des genres de musique préconisés par la *Schola* : deux pièces grégoriennes qui eurent comme partout le plus grand succès, cet incomparable *Salve Virgo*, extrait du manuscrit de Trèves, que nous devons à Dom Mocquereau, et l'hymne pascale *Salve festa dies* ; deux motets palestriniens, deux motets de notre Répertoire moderne et enfin un Salut composé d'œuvres choisies, qui, exécuté cette fois derrière l'autel, gagna en mystère et en fondu, et dont les nuances se détachaient de la façon la plus délicate. Nous espérons qu'à Saintes comme à La Rochelle germera quelque tentative heureuse. Les éléments et les voix sont nombreux, la création d'une société mixte et d'une maîtrise s'impose. On nous laissa espérer qu'il en sera ainsi, un chef jeune et éprouvé est désigné ; nous comptons sur lui et le supplions d'agir.

*
* *

Gagnant alors Cognac le lendemain, les Chanteurs exécutèrent à Saint-Léger une messe grégorienne et palestrienne à la tribune de M. Fernandez de Monge, d'où les fidèles de Cognac ont déjà entendu tant de belles exécutions. L'excellent organiste rehaussa la cérémonie par des interludes d'un très bon style qui mirent les chants en valeur en les encadrant. En revenant à Paris, les Chanteurs s'arrêtèrent à Niort, où un concert semi-profane avait été organisé par Mme Charlotte Cuirblanc, au zèle infatigable. Le programme de La Rochelle y fut répété presque en entier, et dans une seconde partie, les Chanteurs s'étant joints aux chœurs de la ville, formés de la maîtrise de Saint-André et des élèves-dames de Mme Cuirblanc, la troisième partie de la *Rédemption* de Gounod fut chantée avec beaucoup d'ensemble et de succès. Il est rare de rencontrer en province une phalange aussi exercée et douée de si excellentes voix. Dans les solides éléments de la maîtrise de Saint-André, on reconnaissait la bonne culture des maîtres et le constant commerce avec le chant grégorien, qui assouplit si favorablement les voix. Nous ne saurions trop le répéter : chantez en maîtrise les belles œuvres du passé : les œuvres modernes que vous exécuterez en concert y gagneront en style et en *tenue*, qualités que ne sauront jamais leur donner les éléments orphéoniques purs. La musique religieuse est une éducatrice du sentiment musical dont l'action est inappréciable ; c'est pourquoi la suppression du budget des maîtrises... aurait été un crime si les maîtrises étaient

restées dignes de la confiance du gouvernement. Qu'elles se relèvent et remontent aux sources vives de l'art chrétien : elles s'imposeront d'elles-mêmes, et un jour viendra où elles forceront l'intérêt et commanderont le respect. Déchues comme elles l'étaient pour la plupart lors de la suppression, on n'a pu que les plaindre..., en avouant tout bas qu'elles n'avaient que ce qu'elles méritaient. Il y aurait long à dire sur ce chapitre : nous y reviendrons. Avant de quitter Niort, n'oublions pas de féliciter l'organisatrice, Mme Cuirblanc, de la façon remarquable dont elle chanta en grande artiste la *Procession* de César Franck, cet admirable poème religieux, si pittoresque et senti à la fois. C'était la seconde fois que les Chanteurs de Saint-Gervais se faisaient entendre à Niort ; ce ne sera peut-être pas la dernière.

*
* *

Deuxième voyage. — Clermont-Ferrand, Roanne et Montbrison

Le 13 mai au soir, les Chanteurs de Saint-Gervais étaient à Clermont. La jolie Cathédrale aux arêtes de lave, toute construite de cette pierre originale de Volvic que crachèrent les volcans, était pleine de monde. La nuit ajoutait au mystère. S. G. Mgr Belmont était au trône épiscopal. Une foule de chanoines, de prêtres et de lévites remplissaient les stalles. Au grand orgue, perdu dans la nuit, se tenait M. Aloys Claussmann, un artiste, un de nos meilleurs organistes français. Les Chanteurs (au nombre de 24), autour de l'orgue du chœur, entonnèrent le *Sanctus* de la messe *du Pape Marcel* ; les voûtes leur répondirent. Rebelle aux fortés, l'acoustique se prêta à merveille aux effets de douceur, et en particulier aux douces lignes grégoriennes, que chantaient parfois trois voix pures de soprano, perdues dans cette multitude. L'effet fut considérable, si nous en croyons le trop aimable rédacteur du *Moniteur du Puy-de-Dôme*, qui consacra à nos exécutions et au programme de la *Schola* un des articles les plus intéressants qui aient jamais été écrits sur nous dans nos tournées. Chaque genre de notre musique fut exécuté comme à Saintes et le tout fut couronné par un salut. S. G. Mgr Belmont daigna venir féliciter au chœur les exécutants et voulut bien le lendemain nous accorder son patronage pour notre œuvre. « C'est trop peu vous remercier, dit-il, de nous avoir exécuté si pieusement une musique si pieuse, si véritablement religieuse. » Combien nous sommes reconnaissants à Sa Grandeur de ces bonnes paroles et combien nous souhaitons d'en entendre proférer de semblables dans nos voyages futurs !

Le lendemain, une messe basse avec chants fut donnée à l'église des Minimes, où le vénérable curé de la paroisse nous réserva un si bienveillant accueil. L'acoustique y était parfaite, et les morceaux, tant par leur choix que par l'effet produit, eurent le plus grand succès. Encore et toujours, le chant grégorien acquit tous les suffrages.

« Exécution trop artistique, disaient certains, à laquelle on ne saurait atteindre ! » Des défenseurs quand même du *vieux chantre*, il ne s'en rencontre plus guère, ils se font de plus en plus rares. « Ce n'est peut-être pas très pratique, mais c'est bien séduisant ! » C'est le commencement de la conversion. De là à tenter quelque chose à son tour, il n'y a pas loin ; mais si l'on entreprend une réforme, qu'on le fasse en connaissance de cause.

*
* *

A Roanne, deux auditions, l'une pour le compte de la Société Philharmonique et au théâtre, l'autre pour une œuvre locale, à l'église Notre-Dame des Victoires. Au théâtre, petite salle fort coquette et d'une acoustique excellente, audition demi-profane dans le genre de celle de La Rochelle, répertoire à peu près identique ; grand succès pour les motets, les chansons populaires et la célèbre *Bataille*. L'orchestre, fort bien stylé, de la Société Philharmonique encadra parfaitement les Chanteurs en des œuvres anciennes de Rameau, Lulli, etc. Un amateur, un véritable artiste, une fortune pour une ville,

M. L..., professeur au lycée, exécuta sur le violon accompagné au clavecin un fragment de sonate de Bach, avec un style et une qualité de son excellents. M. V..., organisateur, tenait le piano, et y exécuta, entre les accompagnements, une sonate de Bach. Nous tenons à le remercier de toute la peine qu'il a bien voulu prendre pour faciliter notre tournée. Sociétaire dévoué de la *Schola*, il lui tenait depuis longtemps à cœur de faire une manifestation de notre œuvre dans ce beau et historique diocèse de Lyon, enfermé dans sa liturgie particulière et séculaire. A ce point de vue, la messe du lendemain porta ses fruits. A défaut de chant grégorien, bien qu'il en fût chanté, la musique palestrinienne, qui se plie à toutes les liturgies, fut très goûtée. Là aussi on parle d'organiser un chœur mixte pour l'exécuter avec des hommes d'action comme il s'en trouve à Roanne ; cela réussira, nous en sommes sûrs.

*
* *

A Montbrison, l'antique cité, dans sa belle église gothique, la perle du Forez, toute la population se pressait ; acoustique incomparable, demi-jour plein de mystère ; au grand orgue, excellent instrument, un artiste modeste et de grande valeur, M. E. Lachmann, qui, entre chaque morceau de chant, fit entendre des pièces et des versets en parfaite harmonie avec les chants, depuis les *ricercari* de Gabrieli, de Palestrina, jusqu'aux pièces de Guilmant. Les Chanteurs, très impressionnés par l'accueil si simple qui leur avait été réservé, par l'ambiance du lieu si suggestive, se surpassèrent, malgré une fatigue accumulée pendant trois jours. Là encore, les pièces grégoriennes transportèrent l'auditoire, ainsi que les motets. Derrière les Chanteurs, au fond du chœur, étaient massés plus de trois cents jeunes enfants du petit séminaire, avides d'entendre et d'une tenue admirable. Espérons qu'un jour toutes ces petites têtes se lèveront pour entonner à leur tour nos belles messes et nos beaux motets. A un orgue de tribune comme celui de M. Lachmann doit répondre un chœur modèle. Montbrison nous paraît être de toute la Loire la ville la plus propice à une tentative de centralisation artistique religieuse. La vie semble y être retirée et s'écouler douce au pied d'une chaîne de montagnes admirable, au seuil d'une vallée splendide, fière d'un beau passé historique, douée d'une société savante qui possède comme lieu de réunion une véritable perle, la salle de la *Diana*, du quatorzième siècle, avec sa voûte de bois peint, encore intacte, aux écussons multicolores. Que faut-il de plus pour créer un cadre modèle ? Avec des organisateurs comme M. le maire de Montbrison, qui nous reçut avec tant de courtoisie, et un artiste de la valeur de M. Lachmann, ne doit-on pas s'attendre à des merveilles ? Un jour viendra, nous l'espérons, où la *Schola* trouvera à Montbrison un corps organisé qui répondra à ses espérances ; et dans ce coin de France, un centre musical religieux sera créé.

*
* *

Il ne nous reste plus qu'à remercier encore les divers organisateurs de ces auditions et réceptions qui nous ont laissé de si bons souvenirs, les remercier de leur peine, qui dut être grande, et de leur amabilité, qui fut sans exemple. Un vieil organiste disait un jour devant moi à un bon curé, avec un fort accent alsacien, qu'il y avait deux façons de payer un orgue : « avec de bon argent », et « avec le sourire » ; peut-être se plaignait-il que le bon curé, devant l'insuffisance de la facture, manquait de « sourire ». Les Chanteurs de Saint-Gervais ne peuvent parler de même, car jamais réception plus cordiale ne leur fut faite, pareille à celle du Sud-Ouest, qu'illuminent la courtoisie et la gentillesse du bon maître Francis Planté.

Jean de Muris.

NOS CONCOURS

Devant l'insuffisance des envois et le peu de qualité des œuvres, nous nous voyons réduits à diminuer le nombre de nos concours. Au lieu d'être mensuels, ils seront trimestriels et établis sur de nouvelles bases. Il sera rendu compte ultérieurement de cette nouvelle combinaison. Dans notre prochain numéro, les résultats des derniers concours seront donnnés ainsi que le sujet du premier de nos concours trimestriels, dont les manuscrits devront être remis le 1er octobre prochain. Les concurrents auront ainsi plus de trois mois pour mener à bien leur travail, que servira encore la période des vacances. Nous comptons donc sur un magnifique résultat.

V. I.



MOIS MUSICAL

PARIS

L'œuvre d'orgue de César Franck au Trocadéro. — Le jeudi 28 avril, M. Albert Mahaut donnait au Trocadéro un concert des plus captivants, entièrement composé d'un choix des premières œuvres d'orgue de César Franck, son maître, et avec le concours des Chanteurs de Saint-Gervais pour la partie vocale.

M. Albert Mahaut est aveugle. Ancien élève de l'Institut des Jeunes Aveugles, il y est maintenant professeur, et titulaire de l'orgue de Saint-Vincent-de-Paul. Comme son collègue, M. Marty, et quelques autres artistes, M. Mahaut est un des plus brillants organistes sortis de cette belle institution ; son jeu délié et sympathique séduit de suite et frappe par son élégance et sa correction. Sur l'immense et admirable instrument de Cavaillé-Coll. M. Mahaut a paru quelquefois peut-être manquer de cette sérénité incomparable, dont son maître avait le secret, et les registrations auraient pu quelquefois être plus heureuses et mieux présentées, mais cela tient aux acolytes sur lesquels les non-voyants doivent se reposer et un peu à l'inquiétude que l'artiste doit ressentir d'être ainsi secondé. Malgré ces petites critiques (oh ! combien légères !), la belle manifestation que nous a procurée M. Mahaut reste un magnifique effort d'art, et le premier il a eu l'idée de donner en pâture au public une suite d'œuvres sévères, extraordinairement hautes, mais somme toute peu à sa portée, et dont le magnifique rayonnement intérieur doit lui échapper. Quelle collection d'incomparables chefs-d'œuvre ! et combien nous voudrions les analyser ici ! Mais il faudrait une brochure. Cette brochure existera et paraîtra ici, dans la *Tribune*, un jour. M. Alex. Guilmant, qui a toujours professé pour Franck la plus grande admiration, va consacrer à son œuvre d'orgue, avec l'aide de M. Ch. Bordes, une étude documentée et complète qui ne sera pas sans être de quelque utilité pour les esprits qui s'attaquent à ces œuvres géniales, qui demeurent une des plus surprenantes manifestations de l'art moderne.

Les Chanteurs de Saint-Gervais, pour rester dans la note du programme, n'exécutèrent à ce concert que des motets du maître : les *cinq Offertoires*, qui par leur caractère et leur développement ne sont guère de mise qu'au concert. Deux d'entre eux sont de beaux morceaux : le *Dextera Domini* et le *Domine non secundum* ; mais nous ne saurions un moment les rapprocher des œuvres d'orgue, de cette *Prière* en *ut* dièze mineur, de cette *Grande Pièce symphonique* en *fa* dièze, de ce *Prélude, fugue et variation*, et enfin de cette *Fantaisie* en *ut* majeur, ces quatre pièces admirables qui formaient le programme de M. Mahaut et que nous qualifierons de *beethoveniennes*, car César Franck, à une ingénuité admirable de primitif, a su allier la pensée d'un Beethoven et des autres grands *penseurs* de la musique.

G. de Boisjoslin.



BIBLIOGRAPHIE

Cours intuitif d'harmonie et d'accompagnement, par le Frère Joseph Melit, professeur à l'établissement de Carlsbourg (Belgique).

Cet intéressant ouvrage justifie bien son titre de *Cours d'harmonie*, car le plan d'après lequel

il est conçu et ses divisions claires et progressives le rendent essentiellement propre à mener en peu de temps un élève suffisamment doué à faire sur le clavier des harmonisations correctes. Et si plus tard cet élève veut étudier l'harmonie au point de vue de ses causes et de l'invention artistique, il se touvera suffisamment et pratiquement préparé pour lire avec fruit les *Traités*, tels que ceux de Reber, Dubois, Riemann, ou autres.

La classification du *Cours intuitif* rappelle celles des anciens ouvrages employées dans les conservatoires d'Italie; ce furent les premiers guides de tous les maîtres du dix-huitième siècle, en ce pays, depuis Pergolèse jusqu'au Père Martini. La méthode en était donc recommandable, et doit être encore bonne à suivre de nos jours.

Je crois pourtant qu'il eût été bon de donner plus d'importance au chapitre VI, traitant des *mouvements*, pour obliger l'élève à se rendre compte de la structure polyphonique d'une bonne harmonie, et la comprendre plus avec le cerveau qu'avec les doigts, mais, comme je l'ai dit plus haut, il sera toujours facile à l'élève déjà rompu à l'harmonisation sur le clavier de développer son étude jusqu'au point où il le voudra.

La quatrième partie de cet ouvrage est consacrée à l'harmonisation du plain-chant. Nous en approuvons pleinement certains passages concernant les appoggiatures, anticipations, échappées, en un mot toutes les notes étrangères à l'harmonie qui dégagent le plain-chant de ce carcan dans lequel on l'a si longtemps comprimé, qui était l'accompagnement note contre note.

Nous ne ferons de réserve qu'au sujet de la modalité théorique du troisième et du quatrième mode, ayant une préférence marquée et que nous persistons à croire logique pour la tonique *mi* sans exception à la finale. C'est le principe de la méthode Niedermeyer, qui a pour lui d'être le fait d'une déduction logique, et toute autre harmonisation du troisième et du quatrième mode nous semble une concession faite à l'accoutumance de l'oreille au mode mineur moderne (ou, du moins, en dehors des tonalités grégoriennes). Je sais bien que, là-dessus, personne n'est d'accord; les uns tiennent pour l'instinct de l'oreille, d'autres pour la logique du raisonnement, et l'on ne peut espérer imposer une règle; je ne fais donc cette critique que parce que ma conviction est contraire. Mais je respecte la conviction d'autrui.

Le *Cours intuitif d'harmonie* se trouve à l'École Normale de Carlsbourg-Paliseul, et à la Procure des Frères, 27, rue Oudinot, Paris.

F. DE LA TOMBELLE.



NÉCROLOGIE

ALFRED ERNST

Alfred Ernst vient de mourir à l'âge de trente-huit ans, d'une rougeole contractée au chevet de ses enfants. Bien que s'étant fort peu occupé de musique religieuse, son nom seul, inscrit parmi ceux de nos collaborateurs, nous commande de ne pas taire à nos lecteurs la disparition de l'homme de bien, du fervent chrétien, du véritable artiste que fut Alfred Ernst. Critique de la plus grande valeur, on peut le considérer comme un des hommes qui ont le plus fait pour élever la critique française à la hauteur de la musique qu'elle allait être à même de juger. Ses ouvrages sur l'œuvre wagnérienne sont des modèles du genre et restent les guides les plus sûrs dans les dédales de la prestigieuse œuvre du maître. Esprit profondément catholique, il ne put rester insensible aux efforts de Saint-Gervais, et ses articles de la *Revue Encyclopédique* et de la *Presse* nous furent un appoint précieux à nos débuts. Depuis, il ne cessa de s'intéresser à la *Schola* et cherchait l'occasion de nous prouver encore sa sympathie en nous promettant quelques articles pour la *Tribune*. Nous espérions obtenir de lui un jour une étude sur le *Sentiment religieux dans l'œuvre wagnérienne*, qui, sans reprendre le remarquable ouvrage de l'abbé Hébert, eût été, certes, d'un grand intérêt pour nos lecteurs. La mort a laissé retomber inerte sa main, et sa vaillante plume s'est échappée de ses doigts. Pour l'avenir de la critique noble et morale, désintéressée et sûre, nous espérons qu'elle sera reprise un jour, car Ernst était un de ces hommes aux vertus rares qui ne se trouvent pas chaque jour.

C. B.

Le Gérant : ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté.

Quatrième Année | N° 6 | Juin 1898

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS *(Bulletin et encartage de musique)* Étranger (Union postale). . 11 fr.	BUREAUX *15, Rue Stanislas, 15* PARIS	ABONNEMENTS *(Bulletin et encartage de musique)* France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

L'ÉCOLE DE JOSQUIN DES PRÉS[1]

V

Les élèves de Willaert

(Suite)



UBERT Waëlrant, un autre excellent disciple de Willaert, naquit vers 1518 à Tongerloo, dans le district de Kempenland (Brabant septentrional), et non à Anvers, comme le dit Fétis. M. de Burbure aurait découvert, paraît-il, des pièces authentiques attestant que Waëlrant était d'Anvers, dit l'auteur de la *Biographie universelle*. D'autres écrivains avaient partagé cette erreur : Mendel et Reissmann, dans leur *Musikalisches Conversation-Lexicon*[1], et Van der Straëten, dans *La Musique aux Pays-Bas*[2]. La découverte du lieu de naissance de Waëlrant est due aux savantes reeherches de M. A. Goovaerts, *Histoire et*

1. Vol. XI, p. 233.
2. Chap. III, p. 201.

Bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas. C'est donc probablement à un autre Waëlrant que se rapportent les documents trouvés par M. de Burbure.

La tradition raconte que, tout jeune encore, Hubert Waëlrant vint à Venise pour y étudier la musique sous la direction de Willaert. Certains auteurs en contestent l'authenticité parce qu'on n'en rencontre nulle part de preuves certaines. Cette même légende, accréditée comme celle de Sweelinck séjournant à Venise pour travailler avec Zarlino, doit avoir cependant un fond de vérité. Il se peut qu'on fasse erreur sur une date, ou sur le lieu d'origine d'un compositeur ou d'un artiste : on n'invente pas de toutes pièces certains faits comme, par exemple, l'histoire de ses études, surtout quand on retrouve dans les premières œuvres du musicien l'influence de celui qu'on lui donne comme maître. Il n'est d'ailleurs pas impossible d'admettre que Waëlrant ait été le disciple de Willaert, comme Sweelinck celui de Zarlino. Pour Waëlrant, aucune date ne s'y oppose. On sait qu'en 1544, alors âgé de vingt-six ans, Hubert Waëlrant, ayant terminé ses études, occupait les fonctions de chantre de la chapelle de la Vierge à Notre-Dame d'Anvers, et que, trois ans après, en 1547, il avait établi dans cette ville une école de musique dans laquelle il enseignait une nouvelle méthode de solmisation connue sous le nom de *Bocedisation* ou *Voces Belgiæ*, ou encore *Bobisation*. On ne voit du reste pas très bien l'utilité d'une pareille réforme, car lorsque Guido d'Arezzo avait substitué son système d'hexacorde à l'ancien tétracorde des Grecs, il avait choisi avec juste raison la mélodie de l'hymne écrite par le diacre Paul en l'honneur de saint Jean-Baptiste : *Ut queant laxis*, etc., formulant la règle à suivre dans le passage d'une lettre datée de l'abbaye de Pompose, où il était moine, disant que « si l'on veut imprimer dans la mémoire un son afin de pouvoir le retrouver partout, dans quelque chant que ce soit, connu ou ignoré, de manière à l'entonner sans hésitation, il faut se mettre dans la tête la teneur d'une mélodie très connue, et, pour chaque chant que l'on veut apprendre, avoir présent à l'esprit un chant du même genre qui commence par la même note, comme par exemple l'hymne de saint Jean-Baptiste, dont chaque période s'appuie sur un degré de la gamme ascendante, de telle manière que chacun de ces degrés corresponde aux noms *ut, ré, mi, fa, sol, la* », qui leur ont été conservés chez les nations de race latine.

Le système de Hubert Waëlrant a ceci de particulier, qu'il donne un nom à une note ajoutée à l'hexacorde de Guido, le *si,* que le moine d'Arezzo n'avait pas mentionné. Le musicien flamand enseignait la solmisation par la gamme de sept notes qu'il appelait *bo, cé, di, ga, lo, ma, ni,* qui ont l'assonance des anciennes appellations, dont on ne sait pourquoi il a voulu changer les consonnes : *bo,* au lieu de *do*; *cé,* au lieu de *ré*; *di,* au lieu de *mi,* etc. Mais comme le nom de solmisation était devenu incompatible avec l'usage de la nouvelle méthode, la nouvelle méthode avait reçu le nom barbare de *Bocédisation.*

L'exemple de Hubert Waëlrant eut des imitateurs. Les *Voces Belgiæ* avaient fait école. A Stuttgart, Daniel Hitzler (1576-1635) inventa un système de *Bébisation* sur les syllabes *la, bé, cé, dé, mé, fé, gé.* Puis, le siècle suivant, ce fut H.-K. Grann, de Wahrenbrück (1701-1759), qui inventa la *Daménisa-*

tion sur les syllabes *da, mé, ni, po, tu, la, bé*. Ces systèmes étaient du reste destinés à disparaître bientôt sans laisser de traces.

Les particularités de la vie de Hubert Waëlrant sont peu connues.

On sait qu'en 1554 il fonda une maison d'édition musicale avec le concours de Jean de Laet, imprimeur anversois, qui avait déjà publié, en 1540, un recueil très rare : *Les Psaumes de David*, en langue flamande, avec le chant[1].

Le premier ouvrage publié par les deux associés est un *Livre de chansons françaises et italiennes* (Anvers, 1558).

Waëlrant, de l'avis de ses contemporains, était non seulement un professeur remarquable, mais aussi un compositeur très distingué. Ses madrigaux et ses motets furent spécialement estimés. Guicciardini, dans sa *Descrizione di tutti i Paesi Bassi*, le place parmi les plus grands compositeurs de son époque. Une faible partie de ses œuvres fut imprimée par ses propres soins, mais les autres éditeurs en publièrent un grand nombre.

Voici, par ordre chronologique, la liste des recueils que nous connaissons et dont deux seuls parmi les nombreuses collections publiées par lui contiennent de sa musique :

1° *Chansons*; P. Phalèse, Louvain, 1553-1554.

2° *Liber Nonus Cantionum sacrarum, vulgo motetta vocant, quinque et sex vocum a D. Huberto Waelrant At;* Lovanii, apud Petrum Phalesium, in-4°, 1557.

3° *Il primo libro di Madrigali e Canzoni Francesi a cinque voci;* Anversa, a Huberto Waëlrant et J. Laetio, 1558.

4° *Madrigali e Canzoni Francesi a cinque voci;* Anvers, Tilmann Susato, 1558.

5° *Canzoni alla Napoletana, a 3 e 4 voci*; Venise (sans nom d'éditeur), 1565.

6° *Symphonia Angelica di diversi eccellentissimi musici, a 4, 5 e 6 voci, nuovamente raccolta per Uberto Waelrant e data in luce;* Anvers, Waëlrant et Jean Laet, 1565.

7° *Canzoni scelti*; P. Phalèse, Louvain, 1587.

8° *Jardin musiqual contenant plusieurs belles fleurs de chansons choysies d'entre les œuvres de plusieurs auteurs excellens en l'art de musique, propices tant à la voix comme aux instrumens;* en Anvers, par Hubert Waëlrant et Jean Laet (sans date).

Sept des collections de Tilmann Susato contiennent des œuvres de Waëlrant, dont la liste complète a été donnée par M. Goovaerts (ouv. cit.).

Waëlrant avait été marié deux fois ; de son premier mariage, célébré en 1551, il avait eu six enfants. Il se maria une seconde fois en 1568, un an après que son association commerciale eut été dissoute par la mort de Jean de Laet.

Vaëlrant mourut à Anvers le 19 novembre 1535, à l'âge de soixante-dix-huit ans.

1. Voici le titre de ce curieux ouvrage : *Souter Liedekens ghemaechtter eeren Gods, op all die Psalmen van David, tot, stichtinghe en een gheestelijcke vermakinghe van allen Christen Menschen. Gheprent Thantwerpen.*

Cyprien van Rore, plus connu sous le nom italianisé de Cypriano di Rore, naquit à Malines, en 1516. On ignore par quelle suite de circonstances le jeune Cyprien fut appelé à Venise. Toujours est-il qu'il fit ses études musicales sous la direction de Willaert, pendant que ce dernier était maître de chapelle à Saint-Marc, et que, tandis qu'il suivait les doctes leçons de son illustre compatriote, il était probablement enfant de chœur de cette maîtrise. En 1542, âgé de vingt-six ans, Cyprien de Rore publie son premier livre de madrigaux à 4 voix, genre de composition très en faveur et dans lequel il réussissait particulièrement bien. En 1550, le jeune compositeur, déjà célèbre en Italie, quitte Venise pour la cour de Ferrare, appelé par le duc Hercule II, qui désirait s'attacher un musicien de tant de valeur, car les œuvres de Cyprien de Rore commençaient à être très répandues en Italie.

Cette même année, on réimprima à Ferrare une nouvelle édition du premier livre de ses *Madrigaux*, dont le succès avait été très grand, ainsi qu'on va s'en rendre compte. Publié pour la première fois chez Gardane, à Venise, en 1542, sous le titre : *Il primo libro di Madrigali a quattro voci* (in-4°), ce volume est tiré à une seconde édition en 1547 et porte sur la première page : *Di Cipriano di Rore il primo libro di Madrigali a quattro voci, di nuovo con ogni diligenza riveduti e ristampati, con l'aggiunta de quattro altri madrigali del medesimo autore, novellamente messi in luce a quattro voci; in Venezia per Plinio Pietra Santa, 1547,* in-4° obl.

Les deux madrigaux qui portent les numéros 20 et 21 sont composés sur des paroles françaises. Cette édition a été réimprimée à Ferrare, chez Bulghat, en 1550; la quatrième parut chez Antoine Gardane, deux ans après, en 1552; on en connaît deux autres qui furent publiées par Ange Gardane, en 1575 et en 1582. Le second livre des madrigaux de Cyprien de Rore parut à Venise, en 1543, chez Gardane.

L'année suivante furent publiés les madrigaux à cinq voix, dont la seconde édition, parue en 1557, porte pour titre : *Di Cipriano de Rore il terzo libro di Madrigali dovesi contengono le Vergini e altri Madrigali, di nuovo con ogni diligenza rivedute et ristampate, con l'aggiunta d'alcuni altri Madrigali del medesimo autore, novellamente messi in luce; in Venezia, per Plinio Pietra Santa, 1557.* Ce volume eut d'autres éditions en 1562, 1582, 1565, sans compter celle des trois livres de madrigaux à quatre voix publiés par Gardane, en 1560.

Mais Cyprien de Rore n'écrivait pas seulement de la musique profane. Gardane avait publié, en 1544, une collection de motets à quatre, cinq et huit voix de Cyprien de Rore et de quelques autres auteurs, parmi lesquels on retrouve les noms de Clément non Papa, Créquillon, Claudin de Sermisy, Adrien Willaert, J. Nasco, Zarlino, Viola, Senfel, Jacquet, Josquin Baston et Périzone, plus connu sous son vrai nom de Pierre de La Rue. Sur les vingt-deux motets contenus dans ce recueil, six sont de Cyprien de Rore. Parut encore avant le départ de notre musicien pour la cour de Ferrare une collection qui, par son titre, nous apprend que Willaert avait eu Cyprien de Rore comme disciple préféré : *Fantasie e ricercari a tre voci, accommodate da cantare e sonare per ogni istrumento, con la giunta di alcuni altri ricercari e madrigali a tre voci, composte da lo eccellentissimo Adriano Willaert e Cipriano Rore*

suo discepolo; Venezia, 1549. Pendant son séjour à Ferrare, sur lequel on ne possède d'ailleurs aucun renseignement, Cyprien de Rore écrivit un grand nombre de pièces vocales, et principalement deux œuvres curieuses : *Passio D. N. J. Christi in qua solus Johannes canens introducitur cum quatuor vocibus, auctore Cipriano Rore (Parisiis, apud Adrianum Le Roy et Robertum Ballard, 1557*, in-folio), et la même année, dans le même format et chez les mêmes éditeurs, une *Passio D. N. J. Christi in qua introducuntur Jesus et Judæi canentes cum duabus et sex vocibus, auctore Cipriano Rore.*

Le célèbre compositeur ne resta que neuf ans à Ferrare. En 1559 il revint à Venise, où il remplit les fonctions de second maître de chapelle de Saint-Marc, car Willaert, devenu vieux et impotent, ne pouvait plus vaquer à ses devoirs d'organiste. Pendant quatre années il occupa officieusement cette charge, qui ne devait lui incomber officiellement qu'en 1563, à la mort de Willaert.

A cette époque on publia ses œuvres nouvelles dans les *Madrigali Cromatici a quinque voci*, dont les cinq livres parurent chez Ant. Gardane, de 1560 à 1568, dans les *Cipriani de Rore et aliorum authorum Motetta quatuor vocibus decanenda, cum tribus lectionibus pro mortuis, Josepho Zarlino authore (Venetiis, apud Hieronymum Scottum, 1563*, in 4° obl.) ; et dans les *Madrigali della fama a 4 voci*, à Venise, chez Gardane, sans date, mais fort probablement de la même année.

Cyprien de Rore succède à Willaert le 18 octobre 1563 ; mais deux ans après, en 1565, il quittait Venise pour se rendre à Parme, où, au bout de quelques mois, il mourait jeune encore, à peine âgé de quarante-neuf ans. Ce fut Zarlino qui lui succéda à la maîtrise de Saint-Marc.

Cyprien de Rore fut enterré dans la cathédrale de Parme. On grava sur sa tombe cette épitaphe latine, qui résume les principales époques de sa vie.

Cypriano Rore Flandro
Artis Musicæ
Viro omnium peritissimo,
Cujus nomen famaque
Nec vetustate obrui
Nec oblivione deleri poterit.
Hercules Ferrariens. Ducis II.
Deiis de Venetorum,
Postremo
Octavi Farnesi Parmæ et Placentiæ
Ducis II, chori Præfecto.
Ludovicus, frater, fil. et hæredes
Mœstissimi posuerunt.
Obiit anno MDLXV ætatis XLIX.

Comme Hubert Waëlrant, Cyprien de Rore avait porté très haut l'art du madrigal, dont nous avons esquissé plus haut les origines. Tous deux, ayant fait de remarquables études sous la direction de Willaert, résument les qualités principales de l'ancienne école flamande. Contrapuntistes distingués, ils savaient assouplir les parties vocales dans l'unité de la trame musicale, et exprimer avec justesse le sens des paroles qu'ils faisaient chanter. Leurs madrigaux, comme ceux de Jacques Archadelt, Philippe Verdelot, Giache de

Wert, ont tracé la voie à ceux de Palestrina et de Roland de Lassus, leurs cadets de quelques années, pour ainsi dire leurs contemporains, et ont rendu ce genre de musique populaire en Italie, où il prit rapidement racine et porta de si remarquables fruits.

Leurs motets ont eu la même influence. Ils ont laissé à l'école vénitienne la renommée célèbre que devaient continuer après eux les frères Gabrieli et Giovanni della Croce.

(A suivre.) F. DE MÉNIL.



ESSAI SUR LES TONALITÉS DU CHANT GRÉGORIEN

Premier article

La tradition musicale, adaptée par l'Église aux textes de sa liturgie et développée concurremment avec les rites eux-mêmes, avait acquis en Occident la perfection de ses formes lorsque les musiciens des neuvième et dixième siècles voulurent en établir la théorie. Si la pratique artistique fut, à cette époque, très cultivée, il faut reconnaître que les lois déterminées par ces théoriciens s'appuyaient sur une base défectueuse. En effet, au lieu de chercher dans la mélodie elle-même ses principes constitutifs et d'en formuler directement la théorie, ils firent à leur forme de chant traditionnelle l'application de règles venues d'ailleurs. Les traités théoriques du chant byzantin leur étaient connus, à la suite des relations qui existaient entre l'Empire franc et Constantinople; ils en adoptèrent les principes et les formules, sans prévoir les conséquences de l'erreur ainsi commise. A des spéculations se rattachant à une forme d'art différente, le chant occidental ne trouva pas son compte, et la mise en pratique des principes, imparfaitement compris, de la musique grecque, dirigeant dans une fausse voie l'étude du chant ecclésiastique, le conduisit lentement, par des déformations successives, à sa décadence.

Sans doute, la pratique musicale se perpétua tout d'abord indépendamment de ces études théoriques ; mais l'action de celles-ci, s'étendant par degrés, donna origine à toute une littérature musicale nouvelle, résultant d'une inspiration réelle et pieuse, mais débordante, visant à l'effet extérieur, jusqu'au jour où la mélodie calculée vint suppléer à la disparition de la force créatrice qui avait produit les chants liturgiques anciens. Alors, aux mélodies traditionnelles du répertoire grégorien, ennemies de toute sujétion et cependant pleinement artistiques, vinrent s'ajouter des pièces conçues dans les limites d'un cadre obligé. La phrase grégorienne, souple dans ses formes, apte à se prêter à toutes les exigences du texte, à tous les détails de la facture, devint lourde dès qu'on lui imposa un moule fait à l'avance, qu'on l'obligeait de remplir et qu'on lui interdisait de dépasser. Après cela, l'amour de la règle prévalant, en matière d'art, sur le goût, on se prit à « corriger » les irrégularités par lesquelles les mélodies anciennes ne répondaient pas aux classifications de la théorie édifiée *a posteriori*. Comme conséquence inéluctable, ce fut, au lieu de la simplicité de la phrase musicale, de l'harmonieuse corres-

pondance de toutes les parties et de la plénitude d'expression d'un art vivant, l'arbitraire, le désordre et la complète décadence.

Les travaux des modernes restaurateurs du chant grégorien ont amené la condamnation de ces théories fausses, dont l'application s'est cependant perpétuée jusqu'à nos jours dans les manuels de plain-chant. Le système des huit tons, la distinction des modes authentiques et des modes plagaux, des tons parfaits, imparfaits, plus que parfaits, mixtes et commixtes, les règles de l'extension mélodique, des notes initiales, des altérations, qu'on propose communément pour le vrai système du plain-chant, sont en réalité autant d'emprunts directs ou médiats faits à la tradition byzantine mal interprétée. Leur usage n'a rien à voir avec la pratique légitime du chant grégorien et ne sert le plus souvent qu'à nous empêcher de reconnaître la véritable esthétique de nos mélodies. L'appréciation scientifique de celles-ci doit être faite au point de vue plus élevé et plus vrai de l'analyse des chants eux-mêmes ; et lorsque les règles et les classifications ne concordent pas avec le texte musical authentique, il est évident que celles-là doivent céder.



Une étude de la mélodie grégorienne donnerait lieu d'exposer non seulement les éléments de la tonalité, mais aussi la constitution mélodique des neumes, puis la rythmique du chant. De ces trois questions, la première seule fera l'objet de cet essai. Il y a, semble-t-il, d'autant plus d'avantage, dans l'espèce, à ce que la besogne soit partagée entre plusieurs travailleurs, que les autres parties du problème, la dernière surtout, ont été ailleurs exposées avec toute la compétence désirable.

Nous n'avons pas non plus pour but la recherche des origines et du développement de nos mélodies liturgiques, ni la reconstitution des gammes gréco-romaines conservées dans le fonds ancien des chants grégorien et ambrosien ; il faudrait, pour aborder cette tâche, se rendre compte, au moyen d'un matériel plus étendu, de toutes les particularités des mélodies anciennes et embrasser leurs origines complètes. Mais, du moins, la recherche des règles dont les chants restaurés sont l'application peut nous amener à des résultats curieux, aider à connaître les lois tonales qui sont particulières à ces mélodies et fournir une base sûre pour juger les productions moins anciennes. Enfin, puisque la question de l'harmonisation de ces chants demeure à l'ordre du jour, l'étude des tonalités contribuera à déterminer le caractère harmonique qui convient à chacune des échelles tonales et à leurs subdivisions.

Ajoutons une dernière déclaration. Quelques divisions que l'on introduise dans la nomenclature des espèces d'octave ou les classifications modales, sous quelque point de vue que l'on envisage les formules mélodiques, les chants qui font l'objet de cette étude demeurent intacts dans leur forme. Limité à une simple analyse, le présent travail n'affectera en rien la pratique ni ne modifiera l'exécution musicale.

Les sons constituant la mélopée grégorienne, puis les systèmes d'échelles auxquels ils peuvent appartenir, les formes d'intervalles au moyen desquels les sons s'enchaînent, enfin la manière dont se détermine la tonalité, telles sont

les questions à étudier au préalable pour rechercher à leur tour les caractéristiques mélodiques et harmoniques des divers modes.

*
* *

Il est aujourd'hui admis que l'Église occidentale emprunta au courant gréco-latin les premiers éléments de sa mélodie. Les usages et les arts de la Grèce étaient passés à Rome ; le christianisme y eut des Grecs pour premiers adeptes et leur langue fut, à Rome même, avant l'idiome latin, la langue liturgique. Toutefois, cette affirmation posée, il est moins facile de déterminer quels étaient les modes gréco-romains qui servirent à la formation de nos anciennes mélodies. Sans doute, les travaux publiés en ces derniers temps sur la musique byzantine ont prouvé que le chant grégorien possède substantiellement les mêmes modes que le chant grec. Mais, lorsqu'on cherche à établir l'identité des anciennes gammes par la comparaison de nos échelles tonales et des modes byzantins, on se trouve en présence d'éléments assez différents pour que, des deux côtés, beaucoup restent rebelles au rapprochement. La source commune a produit un double courant dont le développement s'est effectué par des phases différentes, en suivant le caractère des peuples qui l'employaient et en se prêtant de part et d'autre à l'introduction d'éléments étrangers. Il se trouve ainsi que chacune des deux traditions a donné ses préférences à certaines formes que l'autre partie a éliminées. Les Grecs accordent une place considérable dans leurs chants liturgiques au mode de *si*, par exemple, ou au mode de *ré* avec finale arithmétique *sol ;* ils joignent à la possession du chromatique le fréquent usage d'intervalles altérés d'un quart de ton, tandis que les mélodies grégoriennes sont franchement diatoniques ; et, à l'époque où la gamme majeure, avec son intervalle caractéristique de quinte juste, établit sa prépondérance dans la tonalité occidentale, la gamme turque implante dans les échelles grecques ses intervalles d'un ton et demi.

Constatation faite des particularités de cette sorte, il reste que, dans les deux formes d'art musical ecclésiastique, le chant grec et le chant latin, toutes les espèces d'octave praticables sont reçues en théorie et que les sept notes de l'échelle diatonique sont aptes à servir de fondamentales à autant de modes.

Pour la classification de ces échelles, nous pouvons recourir utilement aux musicologues grecs anciens, sans que l'accommodation de leur théorie établisse une parenté nécessaire et nous force à chercher dans leurs œuvres l'origine du chant grégorien, mais parce que ces théoriciens ont exposé les lois communes de l'art musical[1].

*
* *

Les anciens distinguent les diverses séries de tons entrant dans la structure des mélodies, soit les échelles de quarte, de quinte et d'octave dont se

1. Nous avons constaté ailleurs (*Tribune de Saint-Gervais*, mars 1898, p. 82, 83) que la genèse des modes arabes s'explique par les mêmes principes, indépendamment de l'application que firent des traités grecs les théoriciens orientaux.

forment les systèmes. Les deux dernières séries se basent nécessairement sur le tétracorde, dont elles sont l'extension, et qu'il faut chercher à l'origine de toute musique. L'échelle de quarte est au surplus la seule dont l'antiquité ait pratiquement tiré parti.

Le tétracorde, nous dit Cléonide, se présente sous trois formes, suivant que le demi-ton, compris dans l'intervalle de quarte, prend place après le premier degré, après le second ou après le troisième. D'où nous composons ce schéma :

1.	mi (si	1/2	fa ut	1	sol ré	1	la mi)
2.	ré (la	1	mi si	1/2	fa ut	1	sol ré)
3.	ut (sol	1	ré la	1	mi si	1/2	fa ut)

En suivant le même principe, on distinguait quatre sortes de quinte :

1.	mi 1/2	fa	sol	la	si
2.	fa	sol	la	si 1/2	ut
3.	sol	la	si 1/2	ut	ré
4.	la	si 1/2	ut	ré	mi

De même, au moyen de la place respective des deux demi-tons, on établissait sept espèces d'octave :

1.	si 1/2	ut	ré	mi 1/2	fa	sol	la	si	(mixolydienne).
2.	ut	ré	mi 1/2	fa	sol	la	si 1/2	ut	(lydienne).
3.	ré	mi 1/2	fa	sol	la	si 1/2	ut	ré	(phrygienne).
4.	mi 1/2	fa	sol	la	si 1/2	ut	ré	mi	(dorienne).
5.	fa	sol	la	si 1/2	ut	ré	mi 1/2	fa	(hypolydienne).
6.	sol	la	si 1/2	ut	ré	mi 1/2	fa	sol	(hypophrygienne).
7.	la	si 1/2	ut	ré	mi 1/2	fa	sol	la	(commune, locrienne et hypodorienne)[1].

Les chants construits sur ces diverses gammes n'atteignaient pas nécessairement l'octave; beaucoup restant contenus dans la limite du tétracorde ou le dépassant d'un degré seulement à l'aigu ou au grave, pouvaient se rapporter à deux modes à la fois : telles seraient des mélodies n'employant que les six premières notes de la gamme lydienne (*ut*) ou bien les cinq premières de la gamme phrygienne (*ré*), qui se confondraient dans cet ambitus l'une avec l'échelle hypophrygienne (*sol*), l'autre avec l'hypodorienne (*la*).

En outre l'usage facultatif du *si* bémolisé dans le but d'éviter la relation de triton *fa-si* ♮, confond, ainsi qu'on le verra par les exemples cités, les échelles de *mi* et de *si*, de *fa* et d'*ut*, de *sol* et de *ré*, de *la* et de *mi*, de *ré* et de *la*, de sorte que les modes se trouvent ramenés à quatre finales seulement.

Jusque-là, rien ne contrarie la détermination des modes d'après leur note finale. Mais voici des mélodies qui, en échange de degrés omis dans la partie basse ou la partie élevée du mode, empruntent des notes aux tétracordes voisins dans l'échelle des sons, ou qui parcourent trois ou même quatre tétracordes, de manière à ce qu'elles appartiennent partiellement à deux sys-

1. Ruelle, *L'Introduction harmonique de Cléonide*, Paris, 1884, §§ 84, 86, 88, p. 30-33. A ces divisions s'ajoutèrent les gammes : 8. hypermixolydienne ou hyperphrygienne, octave de l'hypodorienne; 9. une seconde mixolydienne; 10. une lydienne grave (éolienne); 11. une seconde hypolydienne grave (hypoéolienne); 12. une phrygienne grave (iastienne); 13. une hypophrygienne grave (hypoiastienne), construites sur les mêmes notes que les sept premières ou transposées. Le moyen âge changea la nomenclature ancienne et appela dorien le mode de *ré*, phrygien celui de *mi*, lydien celui de *fa*, mixolydien celui de *sol*, éolien le mode de *la*, et ces dénominations fautives persistent dans les œuvres des contrapuntistes.

tèmes différents. De plus, elles adoptent passagèrement, soit sur leurs degrés propres, soit par transposition, des formules spéciales à d'autres modes, pour revenir ensuite à la finale du ton initial, ou parfois pour se terminer sur une autre note [1].

Du fait que les modes peuvent ainsi élargir leur cadre, se compénétrer, se substituer partiellement l'un à l'autre, le lecteur aura reconnu déjà que la loi d'unité ne résulte pas, dans les compositions musicales que nous analysons, du seul élément de la finale ; il faut tenir compte de la corde chorale ou des différentes notes de récitation, et aussi, suivant le cas, des degrés de cadences intermédiaires. C'est de la sorte que les mêmes morceaux de chant peuvent être attribués à différentes classes modales, selon le point de vue auquel on se place pour les considérer. En mainte circonstance, la classification des modes basée uniquement sur la finale est insuffisante, parce qu'elle rassemble des pièces qui par leur contexture s'éloignent des schémas modaux auxquels on les rapporte. Le répons *Collegerunt*, par exemple (*Liber Gradualis*, deuxième édition, p. 151) et le graduel *Hæc dies* (p. 216), qui par leur finale sont attribués l'un et l'autre au deuxième mode, n'ont pas en réalité la même gamme, non plus que les alléluias du type *Dies sanctificatus* (p. 34), où la tonalité de *ré* s'affermit par ses notes modales, et celui du XXI[e] dimanche après la Pentecôte, *In exitu* (p. 354), où le *mi* prédomine.

D'autre part, des pièces que leurs finales obligent à rapporter à des modes différents sont cependant construites avec les mêmes formules mélodiques. Ainsi l'alléluia *In exitu*, que l'on vient de signaler, ou le corps du graduel *Domine prævenisti* (p. [46]) ne se distinguent que par la note finale *ré*, au lieu de *mi*, de la teneur mélodique des alléluias des types *Emitte* (p. 266) ou *Amavit* (p. [36]). Au surplus, c'est afin de se conformer à un usage reçu et de faciliter la pratique que les indications des modes ont été maintenues dans les nouveaux livres de chant grégorien.

Pour avoir raison de ces apparentes anomalies, il faut tout d'abord considérer que le récitatif ancien est assez indécis dans ses formes pour qu'une finale puisse être impunément substituée à une autre. En voici la preuve dans plusieurs exemples ramenés à la corde unique de récitation : *ut*.

	c c	c ♮
℟. br. IV	*Ostende nobis...*	*tu-am* (*Libri Antiphonarii complementum*, p. 41)
	c c	c ♭
Ps. IV g.	*...in consilio...*	*congregatio-ne* (*Liber Antiphonarius*, p. 2)
	c c	c a
℣	*Amavit e-um...*	*ornavit e-um* (*Antiph.*, p. [188])
		c c ♭ g
Gloria IV		*lauda-mus te* (*Grad.*, p. 36*)
	c c	c f f
Leçons	*Jube...*	*benedi-cere* (*Antiph.*, p. [185])

La corde de récitation peut aussi s'élever successivement, comme dans le récitatif de la Préface et la psalmodie du *Te Deum*. Dans les chants du Graduel,

1. Ce procédé de modulation mélodique est appelé métabole par Cléonide, dont il importe de lire l'exposition : « Il y a métabole suivant le ton lorsque le chant passe du dorien au phrygien ou du phrygien au lydien... Parmi ces métaboles, les unes sont moins mélodiques, les autres le sont plus ; mais celles où il y aura une plus grande communauté de sons seront plus mélodiques... attendu qu'il est nécessaire qu'il y ait quelque chose de commun, en toute métabole, soit un son, soit un intervalle, soit un système. Or la communauté dépend de la similitude des sons. » (*Introduction harmonique*, § 117, p. 38, 39.)

cette modification amène, comme on le verra, une modulation mélodique ou changement de tonalité.

Lorsque la mélodie prit de plus amples développements, la note chorale ou dominante psalmodique s'établit régulièrement, pour les tonalités conçues suivant leur position normale, à trois degrés au-dessus de la finale du mode, soit *la* pour le mode de *mi*, *sol* pour celui de *ré*, *fa* pour le mode de *do*. Rapportée à la note *mi* comme finale unique, ce degré de la teneur était la mèse ancienne, à la limite des tétracordes superposés. Dans les mélodies à l'échelle grave, la note chorale était prise plus bas que cette mèse, de manière à ce qu'elle représentât la tierce ou la seconde de la finale régulière. Ce fait trouve sa raison en ce que les intervalles au moyen desquels nous représentons les gammes anciennes, grecques ou grégoriennes, ne figurent pas la hauteur absolue des sons. Le diapason fixe est moderne ; la pratique ancienne ramenait par transposition, comme nous le faisons nous-mêmes, les diverses échelles modales au ton moyen des voix. Il est facile de constater que la quarte de la finale devenait, par le fait de l'élévation des chants construits sur les tétracordes graves, difficilement abordable comme note de teneur, en même temps qu'elle aurait obligé la mélodie à une extension trop grande. Aussi la remplaçait-on par un degré moins élevé. Toutefois l'influence de la première dominante est sensible encore dans les tons plagaux.

En second lieu, on observera que le rapport harmonique de la finale et de la quinte donne à celle-ci une importance suffisante pour qu'elle puisse à son tour servir de finale. Elle est alors pourvue d'une formule de cadence, et les repos intermédiaires se forment en relation avec cette quinte. A la vérité, la ressemblance du second tétracorde ainsi constitué avec le tétracorde original du ton (voir ci-dessus, p. 129) permet de rapporter par transposition ces mélodies aux finales fondamentales ; mais si le chant, après s'être élevé par ce moyen à un autre ambitus de récitation, ne revient qu'à demi au tétracorde du début et se termine sur un degré intermédiaire entre la fondamentale et la quinte, il se produit une forme nouvelle ayant pour finale la tierce de la fondamentale. Les modernes n'admettent pas généralement cette formation d'échelles mélodiques, que l'on ne peut cependant mettre en doute. Gevaërt reconnaît l'existence de chants dont la finale est à la tierce majeure au-dessus de la fondamentale. Dom Pothier étend ce principe à la tierce mineure : « Il y a, dit-il, des chants dont la finale est *fa* au lieu de *ré*, *ut* au lieu de *la*, mais surtout *sol* au lieu de *mi*[1]. »

Les exemples proposés ci-après feront voir en effet diverses catégories de chants du IVe mode grave participant autant du mode *(ut)* sur la tierce duquel ils se terminent, que du ton fondamental établi sur leur finale ; des pièces appartenant au IIe mode par leur finale *la*, et au Ve par leurs formules, progressions et cadences. Il est moins facile de déterminer les chants du Ier mode que la finale *fa* ramène au VIe, ou ceux du IIIe réduits à la tonalité de *sol ;* mais la thèse du rapprochement se trouve justifiée à l'avance par le parallélisme des échelles de *ré* et de *fa*, de *mi* et de *sol*. Des exemples ultérieurs fourniront la constatation de ces faits.

Dom J. Parisot.

1. *Remarques sur le chant des Invitatoires. (Revue du Chant grégorien,* mai 1896, p. 150.*)*

LES ORGANISTES FRANÇAIS DU XVII[e] SIÈCLE

Jean Titelouze (1563-1633)

CONFÉRENCE PRONONCÉE DANS LA SALLE DE LA SOCIÉTÉ SAINT-JEAN

le 24 mars 1898

Mesdames, Messieurs,

Lorsque, dès les premiers jours, je promis aux initiateurs de ces conférences de vous parler des organistes français au dix-septième siècle, mon dessein pouvait être de vous présenter la galerie de noms célèbres où figurent, dotés du renom, qui s'avoua en légitime à tout ce qui fut du grand siècle, les d'Anglebert, les Le Bègue, les Nivers, les Raison. A leur suite, bien que fondée avant eux, la longue dynastie des Couperin nous eût conduits assez avant dans le dix-huitième siècle pour saluer notre grand Rameau, et conclure cet entretien en essayant de démontrer qu'il dut son rare privilège de musicien complet à son talent d'organiste, le premier qu'il eût exercé.

L'étude que j'entreprends nous laissera, au contraire, sur le seuil de cette brillante période; et s'il y est question des fameux virtuoses qui amenèrent parfois, dans nos églises, telle cohue qu'il fallut sévir, ce ne sera qu'incidemment, et par contraste avec un artiste pour qui deux siècles d'oubli furent l'injuste rançon d'avoir mérité, soixante ans trop tôt, l'admiration de ses contemporains.

Jean Titelouze naquit à Saint-Omer, en 1563.

Nous ne savons si des musiciens comptaient dans sa famille. En revanche, un Titelouze, peintre du chapitre de Saint-Omer vers 1602, est cité dans les archives ecclésiastiques provenant de cette ville. Les arts étaient donc cultivés parmi les siens, et il reçut une éducation musicale assez précoce pour qu'il pût écrire à Mersenne, en 1624 : « Si j'estois ignorant des modes, j'aurrois oublié ce dont j'ay fait leçon il y a plus de quarante ans. » Cette indication nous reporte à 1584. Dès l'année suivante (1585), Titelouze est mentionné comme organiste, aux gages de soixante livres, dans les comptes de l'église Saint-Jean de Rouen.

A la mort de François Josseline, titulaire, pendant vingt-trois ans, de l'orgue à la cathédrale de Rouen, il se présenta comme candidat. La place avait été mise au concours, et « l'épreuve à l'ouverture du livre » eut lieu le jour même de l'enterrement de Josseline aux Célestins, le 12 avril 1588. Titelouze l'emporta, grâce à son talent d'improvisateur. Voici le procès-verbal de sa réception, publié par MM. Collette et Bourdon, dans leur intéressant ouvrage sur *Les Orgues et les Organistes de la Cathédrale de Rouen* (Rouen, 1894, p. 18) :

« Après avoir été referé par le sieur Chantre que, suyvant l'eslection faiste cejourd'hui 12 avril, après complies, de la personne de maître Jehan Titelouze, organiste, pour être pourveu à l'estat et office d'organiste en l'église de céans, comme trouvé le plus capable et suffisant d'entre les autres qui se sont présentés, et qu'il seroit bon de le faire entrer pour prester le serment, et avant que luy bailler les clefs des orgues, faire visiter icelles, et sur ce en dresser

un procès-verbal pour par après rendre icelles suyvant icelles, sur ce délibéré, après avoir discoureu de la preudhommie du dict Titelouze et que sur ce Messieurs de Mouchy, Vigor, archidiacres, et plusieurs autres de Messieurs ont déclaré iceluy estre homme de bien et de bonne vie, et qu'il n'adviendroit faulte à sa charge, a été ordonné que le dict Titelouze prestera présentement le serment de ainsy faire et de se bien comporter à la dicte charge, ce qu'il a ainsy faict et promis, et par ce moyen qu'il sera enjoint à Messieurs de la fabrique bailler et délivrer les clefs des dicts orgues au dit Titelouze et aller visiter icelles en présence de MM. La Rocque thésaurier, Hamelin de Pigny, et sur ce en faire dresser procès-verbal, qui sera signé dudict Titelouze pour en respondre ainsy que de raison (mercredi 13 avril 1588). »

L'un des compétiteurs de Titelouze, le prêtre Toussainct Lefebvre, était particulièrement à redouter : il avait exercé la suppléance pendant la dernière maladie de l'organiste défunt, et, ainsi familiarisé avec les ressources de l'orgue et les usages de la cathédrale, il s'était en même temps créé des droits à la reconnaissance du chapitre. En compensation de son échec, il reçut, sur sa demande, l' « habit d'église », et « par forme de don quatre escus ».

Bien que nommé à la cathédrale, Titelouze put sans doute suffire pendant quelque temps aux exigences d'un double service, car ce n'est que dans le courant de 1589 que les comptes de Saint-Jean mentionnent son remplacement par Jaspar Petit.

L'importance de son nouveau poste assurait Titelouze d'une certaine notoriété, malgré sa jeunesse. L'année même de son entrée en charge, il figure, avec Maître Corneille, organiste de Saint-Michel, Lefebvre, Léonart de Clèves[1] et Quentin Higer à l'expertise de l'orgue de Notre-Dame-la-Ronde, remis à neuf par Nicolas Barbier. En 1597, il établit un devis pour la réfection des orgues de Saint-Michel, et on le prie d'en vérifier l'exécution. En 1602, on lui confie le choix d'un facteur — ce fut Crespin Carlien — pour « raccoustrer » ce même instrument, qu'on augmenta d'un cornet : on y ajouta, en outre, au prix fait de 25 sols... une lune et un soleil. A la suite de ces embellissements, Titelouze accepte de le jouer, par suppléance, du « jour Saint-Michel » jusqu'à la Toussaint : ce service lui valut 9 livres. En 1603 enfin, il se fait entendre à Saint-Étienne-la-Grande-Église, le jour de la fête patronale, et paraît à la réception d'un travail de réparation de Crespin Carlien, effectué à Saint-Jean, église avec la fabrique de laquelle Titelouze avait conservé des relations, depuis ses débuts. Il figure en effet sur les registres des comptes de 1600, pour une somme de 11 livres un sol, reçue en paiement de « plusieurs livres de musique et de motets », qu'il avait apportés de Paris, et fait couvrir en vélin blanc.

L'accroissement de la renommée de Titelouze se trouve ainsi enregistré par la fréquence de telles mentions. Elles nous apprennent, en outre, de quel chiffre ces vacations augmentent ses honoraires d'organiste à la cathédrale. En 1590, il recevait du chapitre 30 écus « sol », c'est-à-dire au soleil, d'après le type établi sous Louis XI, et dont la valeur avait été fixée à 60 sols en 1577. Ces gages furent portés en 1598 à 96 livres, et en 1599 à 120.

1. Un Jean de Cleve, ténor de la chapelle impériale de Vienne, de 1553 à 1564, est cité par Von Koechel. (Register der Kaiserlichen Hofkapelle in Wien, 1869.)

En même temps que sa réputation, la situation morale de Titelouze à Rouen s'affermissait. Des « lettres de naturalité » lui avaient été octroyées, le 24 janvier 1595 ; elles furent enregistrés au bureau des finances de Rouen le 3 août 1604. Enfin, le 2 avril 1610, il put produire, en présence du chapitre, des lettres patentes du grand vicaire de l'archevêque, le cardinal de Joyeuse, par lesquelles lui étaient conférés le canonicat et prébende de Baillolet. Son nouveau confrère, Tanneguy Le Blant du Rollet, lui avait résigné ce bénéfice, qu'il détenait sur les biens du chapitre. Ce devait être une assez faible source de revenus, si l'on en juge par les plaintes de Jacques Le Roy, vicaire perpétuel de Saint-Remy de Baillolet de 1628 à 1637, contraint de solliciter un secours du chapitre, et de produire une requête en modération de décimes.

L'usufruit de la cure de Londinières, à laquelle on nomma Titelouze à la mort de Jean Duval, était plus avantageux, sans astreindre toutefois l'ayant droit à la résidence[1]. En 1565, les dîmes de Londinières étaient assez élevées pour que l'un des prédécesseurs de Titelouze à cette cure, Jean Le Jemble, touchât 150 livres de pension. Cette somme ne fut certainement pas diminuée pour Titelouze, malgré les difficultés qu'offrait la perception des impôts en nature, difficultés aggravées par la malveillance du peuple à l'égard des collecteurs. Ainsi, en 1625, à Londinières même, des hommes déguisés, armés d'épées et de pistolets, vinrent pour assassiner le fermier des dîmes, frappèrent ses valets jusqu'au sang, égorgèrent ses chevaux et dispersèrent les gerbes amassées.

De plus, les fonctions des chanoines étant rétribuées, dans certains cas un casuel y était afférent : en 1611, Nicolas Aubert, chapelain des Clémentins, distributeur du chœur, remit de ce chef 107 livres 4 sols au chanoine organiste.

Chanoine de Rouen, Titelouze fut désigné par le chapitre de la cathédrale de Poitiers pour son arbitre, lors de la réception de l'orgue réparé par Crespin Carlien. Ce dernier avait prié Florent Bienvenu, chanoine de Notre-Dame de Laon, organiste de la Sainte-Chapelle de Paris, de le représenter (*Histoire de la Cathédrale de Poitiers,* par M. l'abbé Auber, t. II, p. 310). L'expertise eut lieu le 27 avril 1613. L'habileté de Titelouze s'était depuis longtemps acquise à de semblables épreuves, et le caractère du prêtre portait garantie au crédit du juge impartial. Riche de culture littéraire aussi bien qu'assuré par sa longue pratique, il lui était d'ailleurs permis, s'il appréciait le mérite ouvrier d'un artiste consciencieux, de voir, dans le travail présent, la réplique d'une œuvre idéale, plutôt que l'exécution d'un plan consenti, et d'évaluer, d'un point de vue très élevé, l'approximative réalisation accordée à un devis qu'il n'eût osé formuler qu'en vers.

Ce devis, Titelouze ne se contenta pas de le rêver. Un *Chant royal,* qui lui valut, en 1613, la palme ou le lis d'argent aux Palinods de Rouen, servit de prétexte à exposer ce dessein poétique. Il s'est affranchi de l'analyse technique, et son but n'est point d'en classer les éléments. Mais il lui suffit d'évoquer l'appareil mécanique et muet, contraint à tant de voix et de prières, pour établir, en sa ligne palinodiale, l'antithèse obligée, et surtout pour

1. Titelouze y fut présenté par le chapitre le 29 juin 1610.

suggérer au lecteur, bien qu'il ne la profère, la pensée maîtresse de son œuvre, le triomphe de l'organiste, qui fait jaillir

D'un sourd métail une grande harmonie.

La pieuse confrérie de la Conception de Notre-Dame, fondée, à la fin du onzième siècle, pour honorer l'Immaculée Conception de la sainte Vierge, en souvenir du vœu de Helsin, abbé de Ramsey, s'était transformée en société littéraire, mais elle restait fidèle au culte de Marie. On célébrait le jour de l'Immaculée Conception par un office solennel, donné aux Carmes depuis 1515, et suivi de la lecture et du jugement des pièces de vers présentées par les confrères. S'inspirant de cette fête, on avait imaginé d'exiger des poésies soumises au concours qu'elles fussent, par leur forme même, un symbole persistant de l'exception soufferte à la loi universelle en faveur de l'Immaculée Conception. Pour les ballades et chants royaux, les candidats étaient requis de soutenir, durant toutes leurs strophes, une allégorie qui pût résoudre, au dernier vers de chacune, l'antagonisme d'expressions contradictoires, où, par la seule opposition des termes, l'allusion paraissait. Heureuse coïncidence, lorsque ce conflit de mots tolérait un sens certain, que travaillait encore à obscurcir le groupement obligatoire, par strophe, des rimes de même sorte.

Aussi, lorsque Titelouze emporta le prix, ce genre de poésie sentait déjà son vieux temps, et sa province.

Dès 1549, du Bellay avait dit, dans sa *Défense et Illustration de la Langue françoise* : « Laisse toutes ces vieilles poésies françoises aux Jeux Floraux de Toulouse et au puy de Rouen, comme rondeaux, ballades, chants royaux, chansons et autres telles épiceries. » Ces formes surannées avaient la vie dure. En 1681, dans la préface à un recueil de diverses poésies publié à Lyon[1], le P. Mauduit écrit encore au sujet des pièces couronnées aux Palinods de Rouen et de Caen, et surtout du chant royal, « qu'on est bien aimé des Muses, quand on se soûtient jusqu'au bout sans tomber dans le galimathias ». Et vraiment sa collection comprend des pièces bien extraordinaires, qui nous font regretter, trop modernes déjà pour n'être pas ridiculement disparates, de plus anciens modèles, par exemple les vers naïfs et charmants de Pierre Apvril, couronnés en 1521, où nous voyons déjouées les ruses de « Sathan, le fing pescheur », et sa malice impuissante à surprendre la vertu de « l'humble Vierge, dit-il, appelée en ce pas — Le beau daulphin qui ne fut jamais prins ». Le P. Mauduit n'a sans doute pas jugé Titelouze digne de faire nombre dans son Anthologie. Peut-être aussi, son refrain « d'un sourd métal une grande harmonie », lui paraissait-il, en dépit du sujet, bien peu sonore au prix des affabulations merveilleuses qu'il produit, et dont les titres et les vers palinodiques peuvent faire pressentir l'intérêt et le goût : *Josué arrêtant le soleil*, avec ce refrain « D'un jour sans nuit la brillante lumière »; *Le cœur de saint Augustin vivant après sa mort,* et cette palinodie : « Le cœur percé que l'amour fait renaître »; et enfin, pour *Zoroastre riant à sa naissance,* ce contre-sujet : « Le seul enfant qui soit né dans la joye. »

(*A suivre.*) André Pirro.

1. *Mélanges de diverses poésies, divisez en quatre livres,* par le P. Mauduit, de l'Oratoire. — A Lyon, chez Jeau Certon, rüe Merciere, à l'enseigne de la Trinité.

NOS CONCOURS

Comme sujet de notre premier concours trimestriel nous donnons : **Quatre Offertoires** à 2, 3 ou 4 voix égales ou inégales pour les quatre dimanches de l'Avent. *Aucune parole du texte ne pourra être répétée.* Le style lié est obligatoire. Nous prions les concurrents de bien se pénétrer des textes à mettre en musique et dont nous donnons plus loin la traduction. En conservant rigoureusement la forme chorale et contrapuntique du motet palestrinien, établie par les maîtres anciens, nous demandons aux concurrents *d'exprimer* avec les moyens de notre temps, sans tomber dans la recherche dramatique pourtant, les textes qu'ils sont appelés à rendre. L'un des plus chers désirs de la *Schola* est d'aider à la création d'un art non *formulaire* mais *vivant*, bien qu'aservi aux règles de la liturgie et aux formes naturelles de la musique chorale comme étant les plus propres à s'associer au plain-chant dans les cérémonies. L'écriture pour *les voix seules* n'est pas obligatoire, un accompagnement d'orgue indépendant sera admis, mais cela ne devra jamais être au détriment des voix, qu'il devra suivre, et en style lié bien entendu, sans se permettre aucune ritournelle dans le cours du morceau. Le jeu de l'orgue étant prohibé pendant l'Avent, toutes nos préférences iront aux pièces purement vocales. Nous ne saurions trop encourager les auteurs à s'inspirer de la mélodie grégorienne de ces offertoires et de leurs rythmes. Les concurrents sont priés de prêter grande attention aux *ponctuations* des textes, qui devront correspondre aux divisions de leurs motets. Les pièces couronnées seront publiées dans le *Répertoire moderne* de la Schola et selon son mode de publication, qui assure à l'auteur 50 o/o sur les exemplaires vendus. Voici les textes des *quatre offertoires* et leur traduction française.

*
* *

Le Ier dimanche de l'Avent.

— Ad te levávi ánimam meam : Deus meus, in te confído, non erubéscam : neque irrídeant me inimíci mei : étenim univérsi qui te exspéctant, non confundéntur.

— *J'ai élevé mon âme vers vous, Seigneur ; j'espère en vous, ô mon Dieu, je ne serai pas confondu : que mes ennemis ne m'insultent pas ; car ceux qui attendent votre secours ne seront pas frustrés dans leur espoir.*

Le IIe dimanche de l'Avent.

— Deus tu convértens vivificábis nos et plebs tua lætábitur in te : Osténde nobis, Dómine, misericórdiam tuam, et salutáre tuum da nobis.

— *O Dieu, vous vous tournerez vers nous, vous nous rendrez la vie, et votre peuple se réjouira en vous. Montrez-nous, Seigneur, votre miséricorde, et donnez-nous votre salut.*

Le IIIe dimanche de l'Avent.

— Benedixísti, Dómine, terram tuam : avertísti captivitátem Jacob : remisísti iniquitátem plebis tuæ.

— *Seigneur, vous avez béni votre héritage, vous avez délivré Jacob de la captivité ; vous avez pardonné l'iniquité de votre peuple.*

Le IVe dimanche de l'Avent.

— Ave, María, grátia plena, Dóminus tecum : benedícta tu in muliéribus, et benedíctus fructus ventris tui.

— *Je vous salue, Marie, pleine de grâce ; le Seigneur est avec vous : vous êtes bénie entre toutes les femmes, et le fruit de vos entrailles est béni.*

Les manuscrits devront être remis le 15 octobre prochain.

***

Le résultat des derniers concours est vraiment décourageant; sauf celui de la *Messe* à deux voix les autres sont réellement abominables, certains seraient même à attacher au pilori !

Le premier en date est celui de la *Messe brève* à deux voix. Les manuscrits, sans être bien nombreux, témoignent tous d'un réel effort vers une forme religieuse. Tous se sont inspirés de la mélodie grégorienne imposée si expressive. Peut-être leur a-t-elle servi de sauvegarde. Tant mieux. Une autre fois nous agirons de même pour les *marches nuptiales* à venir, car ce concours en particulier nous a valu une abondance de turpitudes dont rien n'approche. Que l'ombre de Meyerbeer les ait dans sa *sainte garde*, car telle était la devise de l'une d'elles! Musique pour militaires et pour vicaires, il faut bien le dire, car les membres du clergé qui encouragent ou tolèrent de semblables horreurs sont légion!

Voici donc le résumé des résultats :

Concours de janvier : *Messe brève* à deux voix.

Pas de premier prix.

Second prix : M. Landais, organiste de la cathédrale de Poitiers.
Mention : M. J. Hayler.

Concours de février : *Petit Salut* à deux voix.

Pas de résultat.

Concours de mars : *Da pacem* à deux ou plusieurs voix.

Pas de résultat.

Concours d'avril : *Marche nuptiale* pour orgue.

Pas de résultat.

Après, nous est-il permis d'espérer encore?

V. d'I.



VOYAGES DE PROPAGANDE

Les Chanteurs de Saint-Gervais à Vienne, Valence, Romans, Grenoble et Chambéry

Leurs trois concerts à Turin

Les Chanteurs de Saint-Gervais quittèrent Paris le soir de la Pentecôte afin d'aider encore la *Schola* pour sa propagande. La première étape fut Vienne en Dauphiné, la vieille cité primatiale si pittoresquement groupée sur sa colline au bord du Rhône, dans ce décor de montagnes qui donne à tout le paysage un style incomparable. Grâce à l'initiative charmante de M. Tremeau et la courtoise hospitalité de Mgr Pra, curé-archiprêtre de l'ancienne cathédrale Saint-Maurice, une messe y fut donnée. Au programme, le propre de l'office en chant grégorien, la *Missa Brevis* de Palestrina et quelques motets choisis : le *Gaudent in cœlis*, en mémoire des saints patrons de la basilique, l'*Ave verum* de M. de La Tombelle, et le *Regina cœli* d'Aichinger.

A Valence, M. le chanoine Didelot, curé de la cathédrale Saint-Appolinaire, avait

préparé une véritable réception aux Chanteurs. La fête fut admirable, le soir, dans la superbe et romane cathédrale. Salut précédé d'exemples choisis de chacun des genres de musique préconisés par la *Schola ;* le lendemain, audition de la messe *du Pape Marcel*, et l'après-midi conférence avec chants. Nous ne saurions dire le succès considérable remporté par les Chanteurs et les idées qu'ils représentent. Tous les journaux de Valence en font foi, et en particulier l'article très complet que voulut bien leur consacrer dans la *Semaine religieuse* M. le chanoine Didelot, ce dont nous le remercions très respectueusement. M. le chanoine Didelot est un érudit archéologue ; et son musée de moulages des plus complets, depuis le berceau de l'architecture chrétienne jusqu'au onzième siècle, unique en France, mérite une visite. La messe *du Pape Marcel* attira la foule à l'église, beaucoup de prêtres, non seulement du diocèse de Valence, mais du diocèse de Viviers, qui se donnèrent tous rendez-vous à la conférence de M. Bordes, qui traita de nouveau de *Nos devoirs envers la musique religieuse*, agrémentant sa conférence de citations musicales excellentes qui confirmèrent la doctrine. A la sortie, on parla sous les grands platanes de la nécessité de créer dans le Sud-Est une Société régionale à laquelle adhéreraient plusieurs diocèses. Invités à revenir cet hiver donner un concert profane à Valence, les Chanteurs quittèrent la ville avec force regrets et émus de l'accueil vraiment courtois que leur avaient fait M. le chanoine Didelot, MM. Duplau et Blin et le public valentinois.

Le soir, ils étaient à Romans, sous les voûtes de l'antique et magnifique église de Saint-Barnard, appelés par M. l'abbé Alleman, supérieur du grand séminaire. Là encore la foule; tout le séminaire était présent pour écouter l'excellente leçon de chant grégorien et de musique religieuse qui leur était donnée. L'acoustique était formidable, bien que l'église fût littéralement pleine, et malheureusement bien des finesses ont dû passer inaperçues dans ce cadre détonnant.

A Grenoble, le lendemain, il y avait messe à Saint-Louis, paroisse aristocratique de la ville; M. le chanoine Paret, directeur de la *Revue du Chant grégorien*, et le Comité des dames de la Providence avaient organisé cette audition; une foule élégante et recueillie remplissait l'église. Ici nous nous trouvions en pays de connaissance, et on le constata bientôt, car le propre de l'office, confié à un groupe de séminaristes, fut rendu en toute perfection sous l'habile et consciencieuse direction de M. le chanoine Duport, un modeste mais chaleureux pionnier de la cause grégorienne. Les Chanteurs n'exécutèrent du chant grégorien qu'au salut qui suivit la messe, le *Salve Virgo* de Trèves, qui émerveille toujours ses auditeurs. La messe chantée était celle *du Pape Marcel* de Palestrina.

Le même jour, l'après-midi, exécution à la cathédrale de Chambéry. Les Chanteurs répétèrent à peu de variantes près la séance du soir à Valence. Là encore tout le grand séminaire assistait à la fête et un grand nombre de prêtres étaient venus des environs, même d'Annecy. L'audition était due au Cercle musical de Chambéry. La grande nef de la cathédrale était comble. L'organiste, M. Trinca, tenait le grand orgue. Ici s'arrêtent les auditions françaises du voyage ; les Chanteurs vont passer les Alpes ; nous les retrouverons à Turin, et malgré les fatigues d'une longue route, luttant de leur mieux pour le triomphe de la bonne cause.

*
* *

Les trois concerts de Turin

Sur l'invitation du Comité de l'Exposition de l'Art sacré, une des plus belles manifestations catholiques et artistiques du siècle, les Chanteurs se rendirent à Turin. Trois concerts devaient y être donnés dans l'église du Saint-Cœur-de-Marie (Chiesa del S. Cuore di Maria), récemment élevée et non encore consacrée. L'édification de cette belle

église est tout à la gloire du jeune et ardent curé de la paroisse, dom Olivero, qui, sans ressources, en entreprit la construction et la mena si bien qu'il y dépensa un million. Un magnifique orgue, sorti des ateliers Vegezzi Bossi, vient d'y être installé, et c'est au pied de cet orgue, sur une grande estrade où se succédèrent pendant toute la durée de l'Exposition les manifestations musicales religieuses, que les Chanteurs de Saint-Gervais furent engagés à donner leurs concerts. Par une attention délicate, en l'honneur de la patronne de l'église, la partie purement religieuse des trois concerts fut consacrée aux *Mystères du Rosaire*. Au premier concert, on n'entendit que des pièces grégoriennes ou palestriniennes correspondant aux cinq *Mystères joyeux* du rosaire : l'*O magnum mysterium* (Incarnation) de Vittoria, l'alléluia grégorien de la Purification, *Senex puerum* ; l'*Ave Maria* (Annonciation) de Palestrina, l'alléluia de la Présentation, et l'*Hodie Christus natus est* (Noël) de Nanini. Le lendemain, c'étaient les *Mystères douloureux* qui furent commentés, et les plus beaux répons de la Semaine sainte de Palestrina et de Vittoria firent les frais du programme, auquel on ajouta le *Christus factus est* grégorien. Le troisième jour, pour les *Mystères glorieux*, les Chanteurs exécutèrent le *Christus resurgens* de Richafort, l'introït grégorien de l'Ascension, le *Loquebantur* de Palestrina, l'alleluia de la fête de l'Assomption, et le *Regina cœli* d'Aichinger.

Dès le premier motet, le succès s'affirma et se maintint pendant toutes les séances. Le *chant grégorien* fut goûté comme en France et on dut redire des alléluias. Le premier concert, qui coïncidait avec la cérémonie de la rentrée du saint Suaire du Sauveur à la cathédrale, fut très suivie par les prêtres, qui affirmèrent le succès tout particulier des pièces grégoriennes, succès de bon augure pour la réforme du chant même en Italie.

Chacun des concerts comportait également un intermède profane et des motets modernes empruntés à notre Répertoire moderne. Les motets de M. de La Tombelle, de M. Guy Ropartz, de M. l'abbé Boyer, de M. Ch. Bordes et de Paul Jumel furent très appréciés. Quant à l'intermède profane, il comprenait les fantaisies vocales de Jannequin, des chansons françaises et chaque jour un madrigal de Palestrina, car l'église n'étant pas consacrée, toute musique profane peut y être interprétée, et les organisateurs y avaient tenu tout particulièrement.

Les journaux de Turin furent unanimes pour vanter les qualités des Chanteurs et la beauté des œuvres. Nous avons là sous les yeux les articles de la *Stampa*, de l'*Italia Reale*, de la *Gazetta di Torino*, etc. ; tous sont d'accord dans leur appréciation sur le chant grégorien et la musique religieuse des maîtres, mais entre tous l'article de l'*Arte Sacra*, magnifique publication illustrée publiée à l'occasion de l'Exposition d'Art sacré, est particulièrement flatteur. L'auteur est le maestro Foschini, compositeur de grande valeur, professeur d'harmonie au Conservatoire, et dont nous vantons ailleurs les excellentes compositions religieuses ; voici quelques extraits de cet article :

« Grâce à l'habileté technique, à la science de son directeur et à l'excellence des éléments dont elle est constituée, la *Schola de Saint-Gervais* atteignit rapidement un degré de perfection artistique qui la rendit aussitôt célèbre dans toute l'Europe.

« Les qualités principales des chœurs de Saint-Gervais sont l'équilibre parfait des différentes voix, l'intonation toujours irréprochable, la sûreté dans les attaques et une enviable gradation pour passer du fort au piano et remonter du piano au fort sans exagération d'aucune sorte, en maintenant toujours la pureté du son et l'homogénéité du timbre, qualités qui se rencontrent très difficilement, même dans les bonnes masses chorales.

« Nous avons pu ensuite admirer la correction de style avec laquelle ont été exécutées les compositions classiques des diverses écoles, ce dont il faut louer particulièrement le directeur, M. Bordes.

« Dans l'exécution du chant grégorien, nous avons admiré la sérénité et la douceur du chant, en même temps que le parfait unisson des voix, au point qu'on aurait cru la monodie exécutée par une seule voix. Nous ne discuterons pas l'interprétation donnée aux mélismes du chant grégorien ancien, que la susdite école exécute suivant les traditions des Bénédictins de Solesmes et qui présente des différences d'accentuation et un usage plus fréquent des combinaisons neumatiques que dans l'école romaine (dite de Ratisbonne). Nous noterons seulement que même les sévères mélodies sacrées des douzième et treizième siècles parurent si géniales et expressives que le public éclata en applaudissements spontanés et quelques-unes furent bissées, ce qu'on accorda gracieusement. »

Nous ne saurions trop remercier le bienveillant maestro des paroles flatteuses qu'il voulut bien consacrer aux Chanteurs de Saint-Gervais, dans un journal comme l'*Arte Sacra*. De telles paroles ne peuvent que bien disposer les esprits en faveur des réformes entreprises en France par la *Schola* et que poursuivent déjà depuis longtemps des hommes courageux et persévérants dans cette Italie où tout chante et enchante.

*
* *

Une partie était réservée à l'orgue dans les trois concerts. M. de La Tombelle devait accompagner les Chanteurs et exécuter un programme d'orgue des plus attrayants. Un deuil cruel ayant frappé M. F. de La Tombelle, c'est M. Tournemire, le jeune organiste de Sainte-Clotilde, qui voulut bien le remplacer. Il exécuta plusieurs grandes pièces de Bach, la *Pastorale* et le troisième *Choral* de César Franck, des pièces de A. Widor et de Th. Dubois, et bon nombre d'improvisations charmantes entre les divers morceaux chantés, qui impressionnèrent très favorablement les auditeurs. Le jeu sûr et tout artistique de M. Tournemire fut très apprécié dans la presse piémontaise, qui venait d'encenser comme il convenait notre grand maître Guilmant, dont les trois récitals d'orgue de Turin ne furent qu'un long triomphe. Nous pensons que d'autres organistes français se feront entendre sur l'orgue de M. Vegezzi Bossi ; nous pouvons les assurer qu'ils trouveront auprès de l'excellent facteur, dont le salon est ouvert à tous les artistes, le plus charmant et cordial accueil.

*
* *

J'aurais voulu pouvoir donner ici un aperçu de ce qu'était la belle Exposition d'Art sacré, dans la seule section de la musique. Une rapide visite n'a pu me donner le temps de l'approfondir. Un merveilleux horizon bibliographique s'ouvrait devant moi ; le département des manuscrits, à lui seul, était un éblouissement. Figurez-vous entassés là les livres musicaux les plus vénérables, depuis les codex contemporains du célèbre Graduel de Saint-Gall jusqu'à de splendides manuscrits des maîtres du seizième siècle et des éditions imprimées sur bois des mêmes maîtres, dans des états de conservation telle qu'on les eût dit sortis de la presse ! Toutes les liturgies étaient représentées, et le tout rehaussé de miniatures incomparables. Oh ! la superbe sélection de chefs-d'œuvre et de précieuses reliques ! J'aurais voulu obtenir une étude pour la *Tribune* sur toutes ces merveilles avec quelques reproductions photographiques. Devant ces vitrines nous rencontrâmes par groupes les Chanteurs de Saint-Gervais, dont l'un, s'extasiant sur un bois éblouissant et bien espagnol, titre de la messe des morts à six voix de Vittoria, s'écria : « Mais c'est notre messe des morts ! » C'était bien elle, le pur et admirable chef-d'œuvre du vieux maître, qu'ils eurent le bonheur de chanter pour la première fois à Paris, après un sommeil de près de trois

siècles ; aussi le « notre messe » si naïvement admiratif était-il bien à sa place, car malgré les insinuations malveillantes de certains de nos bons amis, tout ce qu'ont chanté et remis au jour les Chanteurs de Saint-Gervais n'a pas été chanté *avant eux* par bon nombre de maîtrises qui « brûlent » aussi facilement qu'elles « adorèrent » et qui clament par le monde leurs prouesses d'antan. Malgré tout, le bagage n'est pas le même et... les conséquences non plus. L'avenir remettra toutes choses en leur place.

Quittons donc Turin, en remerciant encore les organisateurs si courtois qui ont permis aux Chanteurs d'affirmer leur art, qu'a sanctionné avec tant de flatteuses paroles une presse intelligente et impartiale.

Jean de Muris.

*
* *

N. B. — Nous recevons de M. Julien Tiersot la lettre suivante que nous nous empressons d'insérer, en nous excusant d'avoir incomplètement saisi les paroles du brillant conférencier.

Paris, le 1er juin 1898.

Mon cher ami,

Voulez-vous me permettre d'apporter une légère retouche au compte rendu que la *Tribune de Saint-Gervais* a donné de la conférence que j'ai faite le mois dernier, à la *Schola*, sur « la Mélodie populaire et le Chant religieux » ?

Je lis en effet, en plusieurs endroits de ce compte rendu, des phrases qui expriment fort incomplètement, voire inexactement, ma pensée. « M. Tiersot se plaît à retrouver des réminiscences frapppantes entre plusieurs chansons populaires recueillies à notre époque dans nos provinces et plusieurs de nos chants liturgiques... Ces mélodies ne faisaient que revenir à leur point de départ et rentrer dans le giron de l'Eglise... La source de toutes nos chansons populaires fut donc le plain-chant. »

Or, si j'ai effectivement rapproché des mélodies populaires et des chants liturgiques, je n'ai aucunement tiré la conclusion absolue qu'on vient de lire. J'ai simplement posé en principe cette vérité que la mélodie populaire et le plain-chant sont les deux formes primitives de la musique, et que c'est de ces deux éléments, l'un religieux, l'autre profane, soit pris isolément, soit combinés entre eux, qu'est dérivé tout notre art moderne. Mais je n'ai subordonné aucune des deux à l'autre. J'ai montré seulement que les deux genres se sont souvent pénétrés, parfois même assez intimement, mais sans que l'on puisse dire lequel doit le plus à l'autre. Les trois exemples que j'ai cités, et que la *Tribune* a reproduits, résument très bien mes idées à cet égard : dans l'un, la chanson du *Roi Renaud* rapprochée de l'*Ave maris stella*, j'estime, vu l'ancienneté reconnue du chant religieux, que c'est lui qui a servi de prototype au chant profane, ce dernier s'étant d'ailleurs accru d'un élément important, étranger au précédent, le rythme ; mais ma conclusion est tout justement contraire pour les deux autres exemples, par lesquels, pour des raisons trop longues pour être développées ici, j'établis que le chant liturgique fait aussi des emprunts à la mélodie populaire, le prototype de ces deux chants étant populaire, non religieux.

Vous m'obligerez, mon cher ami, en publiant ce complément d'informations dans la *Tribune*, car je ne voudrais pas que mes idées sur une matière encore trop enveloppée d'obscurités fussent inexactement rapportées dans une revue si dévouée à la recherche de la vérité, surtout lorsqu'il s'agit de cet art primitif qui, sous quelque forme que ce soit, a laissé des vestiges trop rares, mais si intéressants, et parfois si admirables.

Recevez, je vous prie, l'assurance de mes meilleurs sentiments.

Julien Tiersot.

Jusqu'à preuve du contraire nous pensions que la formule du *Tonus peregrinus*, pour ne parler que d'elle, était de l'usage le plus ancien dans l'Église et de beaucoup antérieure à la mélodie du chant de noces, si délicieuse d'ailleurs, que veut bien nous donner M. Tiersot. La première partie de la formule psalmodique qui nous occupe, sauf la note de préparation et jusqu'à la médiante, a toujours existé dans le chant grégorien, quant à l'ensemble de la formule il remonte au dixième siècle. Ainsi nous l'ont enseigné nos maîtres. Nous doutons que la mélodie populaire française soit aussi ancienne et aussi universelle. Nous ne voulons rien affirmer. Cela pour excuser notre oreille d'avoir entendu de travers.

J. de M.

MOIS MUSICAL

DÉPARTEMENTS

Béziers. — Notre correspondant, M. Donnadieu, nous informe de l'extension que prend le chant palestrinien à l'église de la Madeleine, et de la faveur qui accueille chaque dimanche les faux-bourdons des maîtres anciens qui y sont exécutés par les soins de MM. Crouzet et Rozier, les distingués maîtres de chapelle et organiste.

Lourdes. — A l'occasion du pèlerinage, le grand séminaire de Tarbes, sous la direction de M. le chanoine Brau, a chanté alternativement avec les enfants de la maîtrise de la basilique la messe de Notre-Dame Auxiliatrice. Les élèves du grand séminaire ont chanté seuls la messe à trois voix de Lotti. Cette cérémonie a produit la meilleure impression, prouvant une fois de plus l'excellence du chant grégorien bien exécuté et de la musique vraiment religieuse.

Troyes. — La maîtrise de la cathédrale continue à se consacrer à la musique de caractère religieux, c'est ainsi qu'elle exécuta sous l'habile direction de M. l'abbé Duchat, maître de chapelle, pendant la Semaine sainte, notamment l'*O Bone Jesu* de Palestrina, l'O *vos omnes* de Vittoria, et divers autres morceaux. Le jour de Pâques elle chanta la belle messe *de Clovis* de Gounod, l'*Hæc Dies* de Palestrina, et le jour de la Pentecôte la messe *O quam gloriosum* de Vittoria.

G. de Boisjoslin.



NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Livre d'Orgue : Chants ordinaires de la Messe et des Vêpres transposés et harmonisés par les Bénédictins de Solesmes.

Nous avons reçu la communication de ce très intéressant travail, que nous ne saurions trop recommander au point de vue à la fois pratique et artistique, l'observance liturgique ne pouvant pas être mise en doute à Solesmes. Et si, tout à l'heure, nous présentons quelques observations touchant la modalité et la théorie de formation des gammes grégoriennes, il est bien entendu que ce ne sont là que des discussions ou critiques sur la théorie pure, dont les maîtres de chapelle n'ont pas à s'occuper dans leur pratique journalière, à moins que cela ne les intéresse personnellement. De même les profondes et savantes controverses sur la théologie ne sont pas destinées à être suivies par la généralité des fidèles.

Commençons donc par analyser la valeur pratique de l'ouvrage.

Nous recommandons à tous de lire très soigneusement la préface, qui est un chef-d'œuvre de concision, de clarté et même de modestie, puisque, précédant un travail d'harmonisation du chant grégorien, elle commence par ces mots : « Le plain-chant doit-il être accompagné ? — Non ! »

Ceci posé, qui clôt toute discussion sur l'opportunité de ce travail, il reste l'ouvrage en lui-même, qui est remarquablement bien traité. L'idée de cette publication, gravée de telle façon que l'organiste puisse accompagner, sur une transposition en notation moderne, le chantre qui lit, sur une autre portée, son plain-chant transposé et dans sa notation traditionnelle, est extrêmement pratique. Il y avait là une difficulté typographique à résoudre qui, jusqu'ici, cherchée par beaucoup, n'avait pas encore été trouvée !

A notre avis, d'après la façon dont l'ouvrage est présenté, il est impossible que, du premier coup, un organiste attentif et un chantre consciencieux n'arrivent pas à donner une exécution parfaitement satisfaisante du chant grégorien accompagné.

Si nous nous plaçons à un point de vue plus élevé que le simple côté pratique, nous ne marchanderons pas les éloges non plus quant à la façon dont le chant est harmonisé, en tant que respect de la prosodie, car les harmonies suivent bien les mots, leur signification et leurs rapports grammaticaux, en un mot elles soulignent et développent le sentiment expressif du texte latin.

L'emploi de la tonique est judicieusement réservé pour les fins de période, autant que le contour de la mélodie le permet ; le choix des accords prouve un légitime souci d'éviter la froi-

deur ou d'inutiles répétitions ; la marche respective des parties est rigoureusement correcte ; c'est l'œuvre consciencieuse et patiemment réalisée de quelqu'un qui veut, qui sait et qui sent.

Voilà pour les éloges, desquels, même après les critiques qui vont suivre, je n'aurai rien à retrancher.

Et à vrai dire, c'est moins une critique que je vais faire que l'expression d'une théorie, quoiqu'en réalité il soit difficile d'appliquer le mot « théorie » à quelque chose qui n'est ni de l'archéologie, ni de la reconstitution. Mais puisque depuis quelque temps on se préoccupe, de plusieurs côtés et à juste titre, de fondre en un seul « système », si l'on veut, les opinions diverses émises sur la tonalité du plain-chant, on me permettra d'exprimer, à cette occasion, mes convictions sur ce sujet.

Or, il n'y a pas de discussion sur les premier et deuxième modes, la note sensible altérée ayant été, depuis longtemps, définitivement rejetée, parfois même avec excès ; car c'en est un de l'avoir supprimée dans les messes de Dumont, où elle fait partie du texte original, dans les premières éditions parues du vivant de l'auteur.

Pas de discussion non plus sur les cinquième et sixième modes, pas plus que sur les septième et huitième. On admet bien pour les deux premiers la tonique *ré* immuable et les toniques *fa* et *sol* pour les autres. Alors, pourquoi être si peu d'accord au sujet des troisième et quatrième modes, auxquels on hésite si souvent à donner la tonique que le raisonnement logique devrait imposer à l'oreille — quoi qu'elle en ait — qui est *mi*.

Pourquoi faut-il voir si souvent des harmonisations de ces modes avec *ut* pour tonique, et souvent, pour finir, un sol ♯ dans l'accord, ce qui en fait une dominante de *la* mineur !

Trois arguments sont présentés en faveur de cette harmonisation, défectueuse à mon avis.

1° L'exemple des maîtres des quinzième et seizième siècles qui ont fréquemment terminé ainsi leurs motets, assez rares, sur ce mode.

2° La difficulté relative de l'oreille à admettre les deux accords mineurs qui résultent de la
5 5 6 5
cadence *fa-mi,* ou *ré-mi,* au chant, accompagné par *ré-mi,* ou *fa-mi,* à la basse.

3° Les divers enseignements, tant en France qu'à l'étranger, qui préconisent l'harmonisation par *ut* tonique et l'accord de *mi* majeur pour conclusion.

Voyons comment on peut les réfuter. Pour le premier, il est certain que les maîtres anciens ont donné l'exemple, mais ont-ils fait, à proprement parler, de l'harmonisation de plain-chant dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui ? Assurément non. Ils ont échafaudé la musique moderne de leur époque sur les modalités grégoriennes, et, toutes proportions gardées, ils ont agi comme nous faisons de nos jours lorsque, prenant une chanson populaire ou un vieux noël, nous l'harmonisons avec toutes les ressources de l'art contemporain, chacun d'après son tempérament, un goût différent, une plus ou moins grande recherche du sentiment, plus que de la vérité archaïque, et sans nous préoccuper si vraisemblablement un vieux noël des époques primitives gagne ou perd à être en contact avec des accords altérés, des septièmes attaquées, ou des successions chromatiques. Les maîtres du seizième siècle ne sont donc pas recevables à fournir des exemples pour fixer une modalité grégorienne, car s'ils en étaient plus près que nous, il y avait déjà pas mal de siècles d'écoulés même pour eux.

Pour ce qui est de la difficulté de l'oreille à accepter certaines successions d'accords mineurs, il semble que l'oreille soit devenue vraiment bien docile depuis ces derniers temps, car elle en accepte bien plus et de tous les côtés ; et ce sont précisément ces successions qui la charment le plus. Il ne faut pas oublier que les premières septièmes dominantes attaquées firent hurler, il y a bientôt deux siècles. Plus près de nous, les secondes mineures attaquées dans l'aigu par Beethoven dans la Neuvième furent déclarées insoutenables, et aujourd'hui l'oreille est parfaitement conquise ; les uns l'appellent civilisée, d'autres disent dépravée ; c'est une question d'appréciation personnelle ; mais il n'en est pas moins vrai que l'oreille finit toujours par admettre ce qui est logique dans l'étude des rapports des sons entre eux.

Enfin le dernier argument, basé sur la pluralité des enseignements contraires, qui semble le plus faible, est en réalité le plus fort, car son véritable nom est la « routine » ; je n'en veux pour preuve que les fréquentes lettres que j'ai reçues à ce sujet, et qui, pour la plupart, objectent que « tel ou tel artiste, et particulièrement telle ou telle école de musique, donne pour *règle* que la note *mi* (troisième et quatrième modes) ne peut jamais être tonique !... Que, pourtant, la cadence phrygienne est fréquemment employée, qu'elle produit grand effet, qu'elle a certainement un caractère archaïque très spécial et très impressionnant, mais qu'on n'ose pas le faire de peur de déplaire à telle ou telle autorité enseignante ! »

Est-ce que, franchement, si la cadence phrygienne produit un si bel effet, de l'aveu même de ceux qui la rejettent par soumission, il importe beaucoup que l'autorité enseignante le trouve bon ou mauvais, surtout lorsque ladite autorité est obligée d'invoquer des autorités antérieures aussi faibles que Jean-Jacques Rousseau, lequel donne comme définition du quatrième ton que

c'est un « *la* mineur finissant sur la dominante » ! Autant discuter sur la valeur d'une médaille carthaginoise authentique en invoquant la *Salammbô* de Flaubert !!

Par contre, on peut répondre que puisque six modes sur huit, pris deux par deux, ont une tonique bien définie qui est la note finale de l'authentique, *ré, fa* ou *sol,* il est logique de supposer que, pour les deux qui restent, leur tonique soit, d'après le même principe, *mi.* L'ostracisme de ce *mi* comme tonique ressemble volontiers à la suppression du *do* ♯ dans les pédaliers des vieux orgues, ou à celle, par un facteur du siècle dernier, que je ne nommerai pas, d'un *la* bémol et d'un *si* bémol aux deux seize pieds d'un instrument important, dans une ville du Centre, à cause, paraît-il, du manque de place, ces deux notes ayant été choisies comme holocauste parce qu'elles « *servaient plus rarement que d'autres* (textuel) ».

Nous voici, en apparence, bien loin des harmonisations de Solesmes ; pas si loin en vérité, car ce qui précède me permettra, si je leur fais une légère critique, de la tempérer par un éloge très sincère.

C'est donc au sujet du quatrième mode que j'exprime mon regret qu'un système unique bien défini n'ait pas été suivi. On peut, à l'audition de ces accompagnements, avoir de grands doutes sur la modalité du chant, ce qui est fâcheux. Un *Gloria* du quatrième ton harmonisé ainsi donne l'impression d'un huitième, et un *Kyrie* du quatrième également, commence exactement comme s'il était du cinquième ! Tandis qu'en affirmant franchement la tonique *mi* (*do* dièze ou *sol,* suivant les transpositions), il n'y aurait plus aucune hésitation à définir le mode, dès les premiers accords.

Certes, les harmonies employées sont très musicales, très agréables à l'oreille, très correctement enchaînées, mais est-ce bien là du quatrième ton, si toutefois l'on veut bien admettre en sa faveur les arguments cités plus haut ?

Et c'est précisément parce que les autres pièces des premier, cinquième, sixième, septième et huitième tons sont harmonisées de telle sorte qu'il n'y ait aucune discussion possible sur leur modalité, que je demanderais qu'il en soit fait de même pour ce malheureux quatrième, qui en est encore à attendre qu'on lui impose une tonique définitive.

Il est bien entendu que ce n'est qu'en faveur de la théorie pure que je donne ici cet avis, et que ma critique n'est au fond qu'une occasion d'exprimer mes idées à cet égard. Certains les partagent complètement, d'autres sont irréductibles, d'autres sont indécis. Comme il ne s'agit pas ici d'archéologie, aucune découverte de document n'est à espérer qui ferait pencher la balance d'un côté ou de l'autre. C'est donc une affaire de goût, chacun croyant à la valeur supérieure de ses raisonnements. Mais il arrive souvent que par des opinions librement exprimées, sans parti-pris de critique, se dégage une vérité d'autant mieux acceptée par tous qu'elle a été plus longtemps discutée.

C'est dans ce but que je me suis permis aujourd'hui d'élever les quelques objections précédentes. Elles n'infirment en rien, je le répète, les très sincères éloges que j'ai commencé par exprimer, et je serais fort heureux si ma modeste recommandation peut décider de nombreux maîtres de chapelle à faire usage de ce *Livre d'Orgue.* Il me semble un des meilleurs ouvrages à voir figurer dans la bibliothèque d'une maîtrise, que ce soit celle d'une cathédrale ou d'une simple chapelle.

F. DE LA TOMBELLE.



Le Gérant : ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté.

Quatrième Année | N° 7 | Juillet 1898

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*) Étranger (Union postale). . 11 fr.	BUREAUX *15, Rue Stanislas, 15* PARIS	ABONNEMENTS (*Bulletin et encartage de musique*) France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

LA « SCHOLA »

(DEUXIÈME ANNÉE D'ÉTUDES)

Notre séance de fin d'année. — La « Schola » rattachée à l'Institut Catholique de Paris. — Création à la « Schola » d'une maîtrise d'enfants internes.



MAINTENANT que les cours de notre École sont clos, il nous tarde de rendre compte à nos sociétaires de notre deuxième année d'études et de ses résultats.

L'École de Chant liturgique et de Musique religieuse fondée par la *Schola* n'a cessé de prospérer, et la récente année est venue confirmer l'utilité d'une école de ce genre, répondant aux aspirations d'une part du clergé et d'un grand nombre de laïques intéressés à la réforme du chant religieux. Voici, en quelques mots, le bilan de notre dernier exercice. A la clôture des cours en 1897, la statistique donnait *dix élèves* à la classe de M. Guilmant, *onze élèves* à celle de M. d'Indy, *six élèves* à celle de M. La Tombelle, etc. Qu'était-elle à la clôture actuelle? La

classe de M. Guilmant, scindée en classe supérieure et classe élémentaire d'orgue, a *sept élèves* pour la classe supérieure et *huit* pour la classe élémentaire qu'a faite avec tant de dévouement et de désintéressement M. Decaux, le premier des élèves de M. Guilmant, passé maître à son tour. Total : *quinze élèves d'orgue.* La classe de M. Vincent d'Indy, qui avait en 1897 *onze élèves*, en compte actuellement *dix-sept*, le dix-huitième nous ayant été enlevé, Paul Jumel. Cette classe s'est accrue cette année de *sept élèves* nouveaux. Quant à la classe de M. F. de La Tombelle (harmonie), qui, en 1897, comptait *six élèves*, elle en compte *dix* actuellement. Nous ne parlons que pour mémoire de la classe d'accompagnement de M. Bordes, de la classe de clavier de M. Growlez, remplaçant M. Jumel, et sur lesquelles se répartissent les élèves des autres classes, ainsi que la classe de chant grégorien que le R. P. Chauvin a fait avec tant d'assiduité et d'intelligence.

Pendant ce dernier exercice, M. Guilmant a fait 31 cours. Absent pendant les premiers mois de l'année, en Amérique, où il remporta un succès triomphal, il avait confié sa classe à M. de La Tombelle, qui voulut bien faire un cours hebdomadaire pendant l'absence du maître, soit 12 cours. M. d'Indy, à lui seul, fit 51 cours. M. de La Tombelle, comme professeur d'harmonie, a 49 présences. Le R. P. Chauvin pour la classe de chant grégorien, 49 cours ; M. Decaux (orgue élémentaire), 57 cours ; M. Jumel puis M. Growlez (clavier), 49 cours; M. Dupuis (solfège). Quant à M. Ch. Bordes, ses multiples voyages de propagande ne lui permirent pas, à son grand regret, de faire plus de 35 cours.

Nous rappelons pour mémoire la magnifique série de conférences que voulut bien faire à l'Institut Catholique, et sur l'invitation de la *Schola*, le R. P. Dom Mocquereau, et l'ensemble des cinq conférences mensuelles dont nous avons rendu compte en temps opportun.

D'après ce rapide exposé, nos lecteurs pourront se convaincre du développement de notre École ; le compte rendu qui va suivre de la séance de fin d'année du vendredi 8 juillet leur permettra de constater les progrès des élèves.

*
* *

Grâce au bienveillant intérêt que portent à la *Schola* le prince et la princesse de Polignac, une séance de fin d'année put être donnée dans leur magnifique hall qui contient un excellent orgue de Cavaillé-Coll, et devant un public des plus choisis et des plus attentifs. Le programme comportait l'audition des meilleurs élèves d'orgue de M. Guilmant et l'exécution par M. Alex. Guilmant, divers artistes et les Chanteurs de Saint-Gervais, de compositions dues aux élèves du cours de M. V. d'Indy, ainsi que plusieurs pièces empruntées à notre *Répertoire moderne.*

Parmi les élèves d'orgue de M. Guilmant : MM. Decaux, Alb. Dupuis, L. Saint-Réquier et J. Beyer ; entre tous, M. Decaux fut remarqué. Son jeu précis et plein d'autorité révélait un artiste déjà complètement en possession de sa maîtrise. Les autres jeunes gens furent également applaudis ; l'audition n'étant pas *un concours*, et la *Schola* étant absolument contraire à ce genre de

sport, nous nous bornerons à constater leur succès sans établir entre eux des catégories. Des élèves de M. d'Indy on exécuta des œuvres diverses. De notre regretté Paul Jumel, trois motets, chantés avec goût par les Chanteurs de Saint-Gervais, impressionnèrent vivement le public. Très différents de sentiment, comme les textes le demandaient, tout en restant profondément religieux, nous ne saurions trop distinguer entre eux. Le *Tota pulchra es* nous parut pourtant particulier, car, à la grâce rythmique grégorienne, il allie le charme mélodique de Josquin des Prés, sans pourtant être un pastiche. Couronné au concours de la *Musica sacra* de Toulouse et légèrement transformé, ce motet reste une des plus jolies inspirations du jeune artiste, avec cette *Prière pour orgue* que voulut bien nous exécuter à la même séance M. A. Guilmant. La *Schola* ne se consolera jamais de la perte de ce jeune homme de vingt ans, à l'esprit subtil et à l'âme forte, si admirablement armé pour écrire, grâce à ses maîtres, MM. Lavignac et Vincent d'Indy, de belle et sincère musique. Les autres élèves de la classe de composition étaient M. Saint-Réquier, dont les Chanteurs exécutèrent un brillant *Tu es Petrus* à quatre voix *a cappella*; MM. Aug. Sérieyx, P. Coindreau, Déodat de Sévérac et Marcel Levallois, dont Mlle de Jerlain et M. Béchard chantèrent en un intermède profane des mélodies savoureuses et extra-modernes pour la plupart; cela dit pour ceux qui nous accusent d'être rétrogrades.

Curieux de rythme et d'harmonie, le *Voici les cors qui sonnent* de M. Déodat de Séverac avec un parfum populaire et charmant; simple et bien musical, le *Prends mon âme* de M. Serieyx ; plus sombre, mais plein d'accent le *Catafalque* de M. Levallois. Très musicale, bien qu'un peu compliquée, la jolie *Mélancolie* de M. Coindreau. Très gravement et simplement chanté par la belle voix de M. Béchard, le *Catafalque* impressionna le public, tandis que Mlle de Jerlain le charma dans les trois autres pièces par sa fine diction et sa jolie voix, qui lui valurent un triomphe dans le beau *lied maritime* de M. Vincent d'Indy. L'intermède profane comportait encore une charmante suite pour piano de forme et de caractère général anciens, bien que l'harmonie en fût très fouillée et très délicate. L'auteur était M. Henri Estienne, un des plus brillants élèves du maître, également élève de M. Gabriel Fauré au Conservatoire. La musicalité si exquise de ce dernier maître et la forte pensée de l'auteur de *Fervaal* feront de M. Estienne, nous en sommes sûrs, un musicien particulièrement savoureux. L'intermède se terminait par un *Prélude* d'orchestre (réduit à quatre mains) très musical et plein de promesses de M. Alb. Dupuis. Dans la seconde partie, le maître Alex. Guilmant exécuta à ravir plusieurs pièces d'orgue : *Sur un thème breton* de M. Guy Ropartz, pièce d'orgue de concert de tout premier ordre, qu'il registra avec un rare bonheur; son propre *Offertoire* sur un thème grégorien donné en encartage dans notre dernier numéro, et où la sveltesse rythmique grégorienne s'allie si bien à une forme impeccable et religieuse ; la *Prière* de Paul Jumel, et, pour terminer le concert, le magistral choral n° 37 du Ve Livre de J.-S. Bach. A ce propos, il est bon de dire que les pièces d'orgue jouées par les élèves étaient toutes du grand *Cantor* de Leipzig : la *fantaisie* et la *fugue* en *sol* mineur (M. Decaux), la *toccata* et *fugue* en *ré* mineur (M. Dupuis), le *prélude* en *si* mineur (M. Beyer), et le beau choral n° 45 du VIIe Livre *Nun komm der Heiden Heiland*

(M. Saint-Réquier). Quant aux Chanteurs de Saint-Gervais, ils exécutèrent l'*Ave Maria* de Ch. Bordes, le *Beata es* de l'abbé Boyer, l'*Ave Verum* et le *Benedicta es tu* de F. de La Tombelle, pièces éprouvées dont le succès est toujours sûr, et deux œuvres curieuses du prince de Polignac : *Madrigaux spirituels*, qui ne se réclament aucunement de l'Église, mais au sentiment pittoresque d'une forme achevée, un *Ave maris stella* très claustral et d'une écriture vocale des plus originales et des plus séduisantes, et un délicieux *Salve Regina*, inspiré d'un verset du Dante, pièces qui dénotent un musicien d'une rare délicatesse. Ils chantèrent encore en deux intermèdes grégoriens et palestriniens les alléluias : *Salve virgo* et *Senex puerum portabat*, le *Nos qui sumus in hoc mundo* de Roland de Lassus, et le *Gaudent in cælis* de Vittoria. Séance un peu chargée de musique, mais très intéressante et d'où les auditeurs sortirent visiblement satisfaits.

Il serait trop long d'énumérer les noms des personnes de marque présentes à la séance, et parmi lesquelles se comptaient beaucoup d'ecclésiastiques ; ce public choisi et compétent ne cessa d'encourager nos élèves, qui rivalisèrent vraiment pour témoigner des qualités de notre enseignement. En résumé, excellente journée pour la *Schola*.

*
* *

Nous sommes heureux d'annoncer à nos sociétaires que notre École de Chant liturgique et de Musique religieuse vient d'être rattachée, à titre d'enseignement libre, à l'*Institut Catholique de Paris* comme section des beaux-arts, et par un vote unanime de NN. SS. les Cardinaux-Archevêques et Évêques, membres de la Commission d'initiative de l'Institut, en sa séance du 6 juillet 1898, et sur la proposition de Mgr Péchenard, Recteur. Il est superflu de dire ici les avantages que nous pourrons retirer de cette situation nouvelle, qui nous honore grandement et qui raffermit encore notre courage. Chargé par l'Institut Catholique de créer deux chaires de *musicologie religieuse*, nous avons confié l'une d'elles à M. *Pierre Aubry*, archiviste paléographe, pour la partie du moyen âge, et l'autre à M. *Vincent d'Indy* pour la période moderne.

Voici le programme de l'une et l'autre. M. Pierre Aubry : *Étude d'art comparé* ; *la musicologie médiévale, histoire et méthodes*. — M. Vincent d'Indy : *Histoire et analyse des formes musicales depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, et leur application à la musique religieuse*. Ces cours seront publics et auront lieu au grand amphithéâtre de l'Institut (19, rue d'Assas), ainsi que nos conférences mensuelles, dont nous comptons bien reprendre la série l'an prochain. Le programme détaillé sera publié ultérieurement.

*
* *

La *Schola Cantorum*, grâce à la généreuse initiative d'une bienfaitrice anonyme, vient d'être mise à même de fonder *sept bourses* annuelles de 800 francs pour l'entretien et l'éducation de *sept jeunes garçons* de dix à douze ans, doués d'une voix *étendue* et *timbrée*, et capables de chanter les parties

de *dessus* dans la maîtrise de l'église catholique anglaise de Saint-Joseph des RR. Pères Passionnistes de l'avenue Hoche, à Paris. Le but de la fondation étant d'aider à la création d'une maîtrise modèle dans cette chapelle, les enfants devront donc en retour prêter leur concours aux offices dominicaux de l'église Saint-Joseph.

Leur admission à la *Schola* sera donc absolument gratuite quant à l'instruction musicale, l'entretien, la nourriture, le logement, le blanchissage, l'éclairage et le chauffage. Les parents n'auront à fournir que le linge, l'habillement et les livres d'études.

Un prêtre, M. l'abbé Faure-Muret, maître de chapelle de Saint-Front de Périgueux, envoyé à la *Schola* par Mgr Dabert, évêque de Périgueux, sera chargé essentiellement des enfants et de leur direction morale et religieuse. Il devra leur inculquer quelques notions de latin, il les conduira aux offices, et ne devra pas les quitter pendant toute l'année scolaire, qui sera de huit mois. Quant à leurs études primaires essentielles, elles se feront à la *Schola*, sous la direction d'un professeur diplômé.

L'éducation musicale qui leur sera donnée à la *Schola* comprendra l'étude du chant grégorien, du clavier (orgue et piano), du solfège, de l'harmonie, du chant (pose et gymnastique de la voix), sans compter les répétitions d'ensemble du répertoire de la maîtrise.

Au moment de la mue de la voix, les jeunes garçons qui présenteraient des dispositions musicales deviendraient boursiers de la *Schola* et seraient admis à suivre les cours supérieurs de l'école, que leur donneraient les maîtres MM. Guilmant et d'Indy, etc., afin de devenir des maîtres de chapelle et organistes élevés dans le respect de leur art et de la liturgie. Les places seront gagnées au concours. Afin de faciliter le recrutement et éviter aux intéressés un déplacement coûteux, le concours aura lieu simultanément, pour la France, à Bordeaux, à Pau, à Toulouse, à Valence (Drôme) et à Dijon; pour la Belgique, à Bruxelles; pour la Suisse, à Fribourg; et pour l'Espagne, à Saint-Sébastien et à Barcelone. M. Ch. Bordes se rendra dans chacune de ces villes au cours des vacances, et, assisté de plusieurs maîtres de chapelle ou organistes locaux, présidera au concours, qui sera annoncé préalablement par les journaux de la région et des départements voisins.

Les enfants seront tenus de savoir le solfège et devront posséder une *voix étendue et timbrée*. Les concours s'étendront également aux places de chanteurs ténors et basses pour la même maîtrise et une autre chapelle de la capitale, en tout *huit emplois*, trois ténors et cinq basses ou barytons, s'il se trouvait en province des sujets désireux de venir se fixer à Paris. Les uns et les autres devront faire partie des Chanteurs de Saint-Gervais, ce qui leur procurera un casuel appréciable qui viendrait s'ajouter à leurs appointements. Pour tous les renseignements, s'adresser à la *Schola*.

Nous espérons que si cette tentative réussit, tentative qui ne nous semble subordonnée qu'au recrutement des sujets assez rares, maintenant qu'en France les maîtrises sont à peu près abolies, nous aurons jeté les bases d'une section de notre œuvre qui pourra être considérée comme la plus précieuse et la plus féconde, car, en musique comme en toutes choses, tout dépend de l'éducation première de l'enfant. Nous ne ferons de vrais musiciens d'Église

que lorsqu'il nous sera donné d'inculquer le devoir à de tout jeunes cerveaux qui, dirigés vers ce but suprême, nous donneront enfin des maîtres de chapelle comme ceux d'autrefois, alors la *Schola* aura rempli vraiment son mandat.

LES SECRÉTAIRES.



L'IDÉE RELIGIEUSE DANS LA POÉSIE LYRIQUE
ET LA MUSIQUE FRANÇAISE AU MOYEN AGE

(Quatrième article)

L'épître farcie de la fête de l'Épiphanie n'a pas eu à beaucoup près la vogue de l'épître de saint Étienne, et, tandis que pour celle-ci nous avons jusqu'à six versions différentes, pour celle-là nous n'en connaissons qu'une seule, dont il a, à vrai dire, été conservé plusieurs copies.

Les manuscrits qui nous donnent l'épître farcie pour la fête de l'Épiphanie sont au nombre de quatre.

Limoges. — Graduel de la bibliothèque communale, décrit par M. L. Guibert, dans le *Bulletin historique et philologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, année 1887, nº 34. Ce manuscrit nous a fourni le texte que nous publions.

Amiens. — Manuscrit de la Cathédrale, déjà signalé pour la précédente épître; l'abbé Lebeuf, dans son *Traité historique et pratique sur le Chant ecclésiastique*, en a publié le texte jusqu'à *Et gloria Domini super te orta est.*

Laon. — Manuscrit de la Cathédrale; copie dans D. Grenier, vol. 158, fº 51; première strophe publié par le docteur Rigollot, dans l'*Essai sur la vie et les ouvrages du P. Daire,* p. 119.

Orléans. — Bibliothèque municipale, nº 97, provenant de l'abbaye de Fleury-sur-Loire, texte incomplet publié par M. Cuissard, dans le *Bulletin de la Société Dunoise*, V, 1886, 281.

L'épître de la fête de l'Épiphanie est empruntée au prophète Isaïe, c. 60; ne pouvant ici en transcrire le texte original, nous en donnons la traduction de la Vulgate suivie par l'Église.

Surge, illuminare, Jerusalem, quia uenit lumen tuum et gloria Domini super te orta est. Quia ecce tenebrae operient terram et caligo populos; super te autem orietur Dominus et gloria eius in te uidebitur. Et ambulabunt gentes in lumine tuo et reges in splendore ortus tui. Leua in circuitu oculos tuos et uide : omnes isti congregati sunt, uenerunt tibi : filii tui de longe uenient et filiae tuae de latere surgent. Tunc uidebis et afflues et mirabitur et dilatabitur cor tuum, quando conuersa fuerit ad te multitudo maris, fortitudo Gentium uenerit tibi. Inundatio camelorum operiet te, dromedarii Madian et Epha. Omnes de Saba uenient, aurum et thus deferentes et laudem Domino annuntiantes.

Comme dans toutes les autres épîtres farcies, ce texte est découpé en alinéas que suit immédiatement la paraphrase en langue vulgaire. Cette paraphrase est en vers octosyllabiques groupés d'inégale manière, et, tandis que l'épître de saint Jean, par exemple, est régulièrement formée de strophes octosyllabiques de quatre vers, les strophes de l'épître de l'Épiphanie se compo-

sent de quatre, de six, de huit et de seize vers indifféremment, d'où une moins grande symétrie dans la structure musicale de l'œuvre. Le meilleur moyen d'en faire juge le lecteur est de lui présenter ici même le texte de l'épître.

Ce que Y-sa-ïes nos es-crit De l'avenement Jhe-su Crist Bien nos doit estre en remenbran- ce,

Qui en Dieu avons no fi- ence ; Car il en-horte et se-mont, Nos me-ismes et tout le mont. Or,

nos levons en contre lui ; Si comme orroit en-co-re hui Doit estre chascuns es-cle- riez, Car li

seinz jors est repe- riez Qui trois mennie-res de clartez Nos a dou ciel hui apor- tez. Diex apparut :

c'est la pre-miesre ; Et l'estoille est l'autre lumie-re Par cui i vindrent li troi roi ; La tierce lu-

mie- re est la foiz.

Lecti- o Y-sa - i- e prophe-te :

Ysa- ï- es, li fiuz A- mos, Ceste le-çon fist et les motz ; Boen sunt li moz, boen sunt li son.

Cresti-e ne re-li-gi- on La tient et croit et croi-re doit En foi et en cre- ance a droit ; Dont

sainte Égli-se resplen-dit A cui saint Y- sa-ï- es dit :

Surge ! illuminare, Je-ru- sa- lem, qui -a creuit lumen tu- um !

Jherusa-lem, liesve te sus ! Esveille toi, ne dormir plus ! Liesve te sus et si re- veille : Car

tu verras u- ne merveil- le Et si verras une lu-miesre Dont do vo-oir n'ies costumiè- re.

Et glo-ri-a Domini super te orta est...

Sainte Eglise la Dieu enmé- e, Qui Jerusa-lem est cla-mé- e, Por ce que vi-si- on de paix Donez

a cels que tu atrais. Liève te sus et si t'esveil- le Car voizci ton grant lumi-nai- re Dont

tu seras enlu-mi- né-e Ce la gloire Dieu sor toi né- e.

Qui-a ecce tenebre ope-ri- ent ter-ram et caligo popu-los.

Cil qui trop ont les cuers en terre Qu'il ne veullent lor sa-lu querre ; Ce est la gent qui ne

s'a- uevre A bone foi et a bone ue- vre. Il n'a-ront point de tel clar- té, Einz seront couvert

d'o-cur-té.

Super te autem o-ri-etur Dominus et glori- a eius in te uide-bi-tur.

Mès sor toi nestra nostre Sires ; Car toi aime il et toi de- si-re : Tu ies et s'amie et

sa dru-e Et sa gloire est sur toi ve- nu-e Et mi- racles et ver-tus granz Dont tote se- ras

re-lui-sanz.

Et ambu-labunt gentes in lumine tu- o et reges in splendo-re ortus tu- i.

De leur erreur venront li roi A cre-ance et a droi- te foi, Et des paiens venront plu-seur,

Enluminé de l'esplendeur De ta sainte na-ti- vi- té Dont il verront la vé- ri- té.

Leua in circu- i-tu oculos tu- os et uide, omnes isti congrega-ti sunt, ue-ne-runt ti- bi.

Liesve tes ieuz entor toi, voi Toutes gens qui viennent a toi : Ensemble sunt grand et me-

nu ; A toi servir sunt tuit ve-nu.

Fi-li- i tu-i de longe ue-ni- ent et fi-li-e tu-e de la-te- re surgent.

De toz senz seront a-pe- lé, D'amont, d'aval, de lons et de le, Et de totes les parz do mont,

Ti fil et tes filles ven-ront.

Tunc uide-bis et afflu-es et mi-rabi-tur et di-la-tabi-tur cor tu-um.

Quant verras, dame sainte Égli - se, Que tuit venront a ton ser-vi - se, Toz tes cuers s'enmer-

veil-le - ra Et en gloi-re s'enplendi - ra.

Quando conversa fu-e-rit ad te multi-tudo ma-ris, fortitudo genti-um ue-ne-rit ti - bi.

Dont s'a-trera a toi a - mer La multitude de la mer, Ceste pa-ienne gent a-me-re, Dont li

plui-sor t'a-vront a me - re.

Inunda-ti-o camelo-rum ope-ri-et te dromeda-ri - i Madi - an et Ef-fa.

Dromadai-re, chamoil ven-ront, De to-tes parz t'acouver - ront. Par ces bestes qui boches ont,

Mostré et se - ne-fi - é sunt, Peche - or qui sunt de péchié Au-sinc com de buches charchié.

Omnes de Saba ueni-ent, aurum et thus defe-rentes et laudem Domi-no annunci - an-tes.

Des rois d'O-ri-ent venront troi; Donc s'offerront au sove-rein roi : Ce sera mirre, encens et

ors, Que ils ont pris en lor tré - sors. Ce se - ne-fi - ent ci troi don Que il est Diex

et rois et hom. Il le requierent tot joi - ant Et ses lo-enges annunçant; Et nos au sinc tuit

le lo - on Et proiuns miels que nos sa-vons Biax Si-re Dex, clartez do monde, Enlumi-nez

nos cuers qui sunt Plein de péchié et d'o-cur-té, Et en la soverein-ne clarté Avec ses seinz

angles nos men. Et Diex l'otroit Dites : « Amen. »

Nous ne décomposerons pas, pour en montrer la charpente intérieure, l'épître de l'Épiphanie comme nous l'avons fait pous l'épître de saint Étienne ; qu'il suffise de dire ici que toutes les épîtres farcies qui nous ont été conservées sont construites sur quatre membres de phrase musicale, lesquels, selon les besoins de la strophe, se répètent dans un ordre donné autant de fois qu'il y a nécessité.

Mais nous ne pouvons quitter l'épître farcie de la fête de l'Épiphanie sans dire un mot du précieux manuscrit où se trouve le texte original. C'est un Graduel de le Bibliothèque communale de Limoges, écrit vers le milieu du quatorzième siècle ; il fut donné, le 7 mai 1387, à l'église collégiale de Saint-Junien, dans le diocèse de Limoges, par Pascal Hugonot, abbé de la Couture du Mans, et confié par le donateur, à Paris, le 7 octobre de la même année, à Pierre de Magnac, chargé de le remettre au chapitre.

Le manuscrit est en parfait état de conservation, et seule sa couverture a souffert. Entièrement écrit sur parchemin, il comptait trois cent quatre feuillets, mais les premiers manquent, ayant été arrachés par une main inconnue.

L'intérêt de ce manuscrit est avant tout musical ; il est entièrement noté, sauf pourtant du folio 285 au folio 291, où les notes manquent sur la portée, dans la belle notation que les éditions bénédictines ont eu raison de remettre en honneur ; la portée de quatre lignes est régulièrement tracée à l'encre rouge, et l'écriture, parfaitement claire et lisible, ne présente aucune difficulté de paléographie.

Ce précieux manuscrit contient donc une épître pour la fête de saint Étienne, une autre pour l'Épiphanie, une autre pour la fête de saint Jean-Baptiste, une épître de la Nativité de Notre-Seigneur Jésus-Christ, une dernière enfin qui se chantait le jour de l'Assomption. En outre, et ce n'est pas une moindre curiosité, les deux dernières pièces du manuscrit sont un *Sanctus* et un *Agnus Dei* farcis en langue vulgaire, dont la *Tribune* a déjà parlé, et que nous publierons ici même dans le prochain article.

Enfin le Graduel de Limoges contient plusieurs centaines d'antiennes, de traits, d'hymnes et de proses : nous ne croyons pas que, parmi les pièces liturgiques qu'il renferme, il en soit qu'on ne puisse rencontrer ailleurs, mais le grand intérêt du Graduel qui nous occupe est surtout de nous présenter des textes musicaux très nombreux, très purs et très corrects, qui pour être sainement interprétés ne nécessitent pas un appareil d'hypothèses, aussi vagues que superflues, et nous donnent, sans passer par l'imagination de quelque musicologue ignorant, le chant même de nos pères.

PIERRE AUBRY.

ESSAI SUR LES TONALITÉS DU CHANT GRÉGORIEN

(Deuxième article)

L'étude distincte des divers modes de tonalité a pour préambule obligé la recherche des règles suivant lesquelles s'enchaînent les sons, éléments constitutifs de la mélodie.

Il a été remarqué que la tonalité grégorienne n'admet que les successions de sons que la voix peut franchir avec aisance[1]. Par suite, « les éléments d'une mélodie de plain-chant sont en nombre très restreint... La parole : « Le maître est celui qui sait se limiter », trouve ici une frappante application. Dans aucun autre ordre de choses, une telle pauvreté de moyens n'a créé un art si complet et si riche[2] ». Excluant systématiquement les développements de la mélodie moderne, notre musique ecclésiastique emploie les intervalles francs du genre diatonique, la seconde mineure (demi-ton), la seconde majeure (ton), la tierce mineure (un ton et demi), la tierce majeure (deux tons), la quarte juste (deux tons et demi), et la quinte (trois tons et demi). L'intervalle de triton, *fa-si*, et celui de quinte diminuée, son renversement, sont prohibés dans l'émission consécutive, mais reçus dans les successions mélodiques. Ce degré de *si* en relation avec *fa*, usité d'ailleurs, mais suivant d'autres conditions, dans la tonalité de notre époque, imprime aux formules grégoriennes un caractère de force et de noblesse que l'altération du bémol lui ôtait dans les éditions de la première partie du siècle.

Sous une autre forme, la quinte mineure *mi-si* ♭ se trouve dans des pièces de composition postérieure, par exemple dans le *Planctus B. M.*, à la coupure de deux vers. (*Revue du Chant grégorien*, septembre 1896, p. 18, l. 5.)

La sixte majeure apparaît une fois dans la neume de l'alléluia *Multifarie* (*Gr.*, p. 49) ; elle y est donnée par mouvement descendant. Elle se présente, il est vrai, en succession ascendante dans la première phrase des graduels *Protector* (p. 95), *Fuit homo* (p. 488), mais ici les deux intervalles appartiennent à deux groupes. Les compositeurs du moyen âge ont fait usage de la sixte, de la septième et de l'octave, mais en les divisant pareillement entre deux groupes ou deux vers distincts plutôt qu'en les réalisant dans une même période musicale.

En dehors de ces exceptions, qui n'entrent pas en ligne de compte, la mélodie grégorienne n'a recours qu'aux intervalles simples et facilement abordables, et donne la préférence aux petites divisions. C'est ainsi que de nombreuses phrases sont construites exclusivement au moyen d'intervalles de seconde. Indiquons pour exemples la première partie des *Kyrie* des fêtes simples (*Gr.*, p. 35*), des féries de l'année (p. 38*), des féries de Carême (p. 41*), de la messe des Morts (p. [130]) ; les antiennes *Sæpe* (*Antiph.*,

1. Voir D. J. Pothier, *Les Mélodies grégoriennes*. Tournai, 1880, p. 260. — D. Mocquereau, *L'Art grégorien, son but, ses procédés, ses caractères* (*Tribune de Saint-Gervais*, décembre 1896, p. 179 ; janvier 1897, p. 18).

2. Wagner, *La formation des mélodies grégoriennes*. (*Congrès international des catholiques*, Bruxelles, 1895, IIe section, p. 323.) Cf. Gevaert, *La mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine*. Gand, 1895. p. 12, 13.

p. 18), *Credidi* (p. 8), *Laudabo* (p. 34), *Hymnum dicamus* (*Antiph. Compl.*, p. 140).

Des pièces entières ne comprennent que les intervalles de seconde et de tierce ; tels sont le *Gloria* des fêtes simples (*Gr.*, p. 36), le *Credo* simple (p. 45*), les introïts *Requiem* (p. [130]), *Benedicta sit* (p. 280), les communions *Jerusalem* (p. 6), *Dicite* (p. 9), et de nombreuses antiennes : *Vivo ego* (*Antiph. Compl.*, p. 26), *Advenerunt* (p. 34), *Rex pacificus* (*Antiph.*, p. 79), *Scitote* (p. 80), *Hodie Christus* (p. 84), *Stephanus* (p. 85), *Sepelierunt* (p. 87).

Néanmoins, les intervalles de quarte et de quinte se rencontrent assez fréquemment. On peut observer qu'ils sont souvent émis au moyen d'un degré intermédiaire, procédé qui facilite l'intonation, en même temps qu'il adoucit la forme mélodique. Les degrés de seconde et de tierce sont ainsi employés pour former la quarte ; deux tierces superposées, l'une majeure et l'autre mineure, conformément à la constitution de l'échelle des sons, produisent la quinte.

f a c — d f a — c e g — f a c
VIII. *nobis* (*Gr.*, p. 3) ; IV. *ve- ni* (p. 8) ; I. *su-o* (p. 246) ; V. *verita - tem* (p. [59]).

On trouve aussi trois tierces, comme dans cet exemple :

face d
VII. *allelu- ia* (p. 237).

Certains mouvements mélodiques présentent aussi deux quartes consécutives :

dgc
VIII. *est* (p. 68).

De même, mais avec la coupure syllabique :

dg gc
III. *lae-ti-tia* (p. 55).

La tierce superposée à la quinte, formant septième, est moins rare, parce qu'elle n'offre pas de difficulté à l'émission vocale :

d a c — g d f — daca
I. *illi au- tem* (p. [30]) ; VIII. *justitiam* (p. 55) ; I. *Alleluia* (p. [48]).

g gd d dfd
VII. *conturbata* (p. 119).

Il importe de considérer que ces développements vocaux ne se trouvent que dans les pièces réservées aux chanteurs d'office. Au contraire, les mélodies auxquelles le peuple ou le chœur avaient à prendre part restent dans des limites accessibles à la moyenne des voix. Il est des pièces qui n'atteignent pas l'amplitude d'octave ; beaucoup se contiennent dans l'ambitus de sixte ou de quinte, et nous signalerons certaines mélodies du fonds ancien de notre répertoire liturgique dont l'étendue n'est que de quarte.

Les compositions postérieures ont des procédés plus recherchés, mais aussi moins parfaits. Le *Kyrie Clemens rector* (*Gr.*, p. 42*), le *Gloria* (p. 6*) et même le *Dies iræ*, par doubles strophes, accusent la préoccupation, à l'époque où ils furent écrits, de distinguer les voix hautes et les voix basses, qu'une forme nouvelle de l'art devait bientôt joindre dans la diaphonie et le déchant, précurseurs de la polyphonie moderne.

*
* *

On ne cherchera point à établir par des règles et des formules la facture des mélodies composées au moyen des intervalles énumérés ci-dessus[1]. La phrase grégorienne, étrangère au calcul scientifique, est le produit du goût naturel, le résultat de l'inspiration; elle appartient tout entière à l'imagination. Dégagée des lois de symétrie et de rythme qui règlent jusqu'à l'entraver la composition moderne, la mélodie médiévale est parfaite, néanmoins, dans sa forme, et vraiment artistique, plus expressive par le fait qu'elle est plus attachée au texte, et qu'elle possède une richesse modale que l'art moderne n'a pas atteinte. Les créateurs de ces mélodies ne connaissaient pas de type d'après lequel ils eussent à modeler leur inspiration. Ce n'est qu'à l'aide de théories postérieures que l'on réglementa la composition et qu'on assigna les degrés devant servir de début et de cadences intermédiaires dans les différents tons. La cantilène ancienne, se réglant uniquement sur le goût, utilise indifféremment, dans cette fonction, toutes les notes du système. Si elle fait souvent de la fondamentale la note de début, d'autres fois elle tarde à la faire entendre. Voir les introïts *Eduxit* (*Gr.*, p. 233), *Lex Domini* (p. 109), les communions *Justus Dominus* (p. 107), *Memento* (p. 352); spécialement les chants du mode de *mi* : l'offertoire *Factus est* (p. 136), la communion *Dominus virtutum* (p. 142), l'introït *Intret oratio* (p. 94). Aucune règle ne fixe non plus les degrés des cadences intérieures. Si certaines pièces ont tous leurs repos sur la même note (alléluia *Spiritus ejus*, p. 278; *Post dies octo*, p. 237; introït *Sitientes*, p. 134 (voir aussi les offertoires *Ave Maria*, p. 23; *Meditabor*, p. 101), d'autres les ont disposées suivant toute espèce de variétés, depuis l'alternance régulière, comme dans une psalmodie, d'*ut* et de *ré*, dans les traits du deuxième ton, jusqu'aux gradations développées des communions *Videns Dominus* (p. 134); *Comedite* (p. 343), des graduels des types *Ostende* (p. 12), ou *Prope est* (p. 21); et l'examen, à ces divers points de vue, des chants de l'ancien répertoire grégorien montre qu'à l'époque de leur composition, « la puissance artistique du christianisme, libre encore, ne connaissait point les entraves de la réflexion théorique[2] ».

*
* *

Dans les compositions grégoriennes, de forme simple ou riche, les notes de teneur, les finales et les degrés de repos intermédiaires servent à caractériser la tonalité du chant. Nous avons vu que, dans le récitatif ancien, aucun de ces éléments ne s'accusait avec fixité. A mesure que la mélodie se phrase, se ponctue par les cadences puis par les accentuations, et qu'elle varie davantage, en déguisant, pour ainsi parler, son origine, les notes modales se déterminent suivant les lois communes aux multiples productions de l'art et les principes fondamentaux résultant du sentiment harmonique qui en a dirigé l'évolution.

1. On peut consulter à ce sujet Gevaert, *La mélopée antique dans le chant de l'église latine*, p. 123-151.
2. Wagner, *La formation des mélodies grégoriennes*, p. 332.

D'après ces lois, la fondamentale ou la note qui en tient lieu est de tous les degrés le plus apte à servir de note de repos. La cadence finale est amenée, sauf exceptions, par gradation descendante, et préparée mélodiquement. La mélodie y est conduite soit par les degrés simples, et cela par degrés conjoints :

c a g a g g — g f e — ♮ a g
terra vi-ven-ti-um (*Antiph.*, p. 30). *Domine* (p. 28). *originem* (p. 5).
f e d
ga-vi-sus est (p. 145),

par degrés disjoints de tierce :

f g e — f d — c ♮ g g
pro no-bis (p. 97). *Da-vid* (p. 103). *nomini tu-o* (p. 210),

plus rarement par quarte :

ga e e — accg
pec-care (p. 139). *me* (*Gr.* p. 171);

soit par une répétition de notes servant en quelque sorte de frein :

gag g — fagaggf
æter- num (*Gr.*, p. 154). *vehementer* (p. 307).
gfgffe — fff ded — f agf agf f
lilia (p. 370). *vos* (p. 543); *e- a* (p. 113),

soit encore par retour sur la note inférieure :

a♮ ag fg g — fed c d — ffg g g
sæ - cu-la (p. 19). *Do-mi-no* (*Antiph.*, p. [194]). *al-le-lu-ia* (p. 184).
fe d e — cccga
gen-ti-um (p. 203). *gloriæ* (*Gr.*, p. 26).
ga a a — ga g fed geg
ele-i-son (p. 12*) *ad Je-sum* (p. 364).

Toutefois, le demi-ton inférieur n'est pas admis à précéder la finale, si ce n'est dans les productions de seconde époque :

d e f f
e-le-i-son (*Variæ Preces*, 3[e] éd., p. 63).

La formule de l'*Amen* des V[e] et VI[e] tons :

fgf ef
a- men (*Antiph.*, p. [196]),

est la seule exception courante. Les anciens préféraient, avant la finale *fa*, l'intervalle de tierce inférieure :

fdf f
sæcu-lo-rum (*Gr.*, p. 186).

Après la fondamentale, les autres degrés principaux de chaque échelle, c'est-à-dire la tierce, la quarte et la quinte, sont employés comme notes de repos des phrases intermédiaires. De plus, le degré d'*ut*, moins à cause de son rôle dans la genèse des sons, que par sa position au-dessus du demi-ton, enfin celui de *fa*, pour la même raison, remplissent la fonction de notes de cadence même dans les modes dont ils ne constituent pas les degrés principaux.

Par contre, la note *si* a généralement perdu son rôle de dominante et

s'est vue remplacée par l'un des degrés voisins. Cette note, élément mobile, susceptible dans nos mélodies de la double forme du bécarre ou du bémol, est le seul degré qui puisse subir une altération dans les gammes grégoriennes, inflexibles par ailleurs, tandis que, suivant le système chromatique de la musique grecque, les autres intervalles de l'échelle peuvent être modifiés par les signes accidentels, et que, d'autre part, nos gammes de *ré, mi, fa, sol,* avec le *si* bémolisé, eussent été considérées par les anciens théoriciens grecs comme autant d'échelles différentes des séries comportant le *si* ♮. Mais l'emploi des deux accidents au cours d'une même pièce eut lieu d'abord par métabole, puis se généralisa, à mesure sans doute que le chant s'unifiait dans ses formes, de manière à effectuer, dans la teneur actuelle du chant grégorien, le mélange des gammes.

Nous voudrions savoir à quelle époque et sous quelles influences s'est produit ce fait. L'état de nos données ne fournit pas une réponse complète à cette double question. La première, du moins, reste en dehors de nos investigations. Quant à la seconde, il semble admissible que, l'éducation de l'oreille se modifiant, on a corrigé la dureté de l'intervalle *fa-si,* non pas d'une manière constante, mais, à défaut d'une règle fixe, sur le simple jugement du sens auditif, appréciation libre, capricieuse, dont le résultat, selon une pratique plus moderne, fut la généralisation de l'accident musical. Au surplus, la notation sur lignes n'indique l'altération qu'au moyen d'un signe additionnel, omis dans les anciens manuscrits ; d'où cette conséquence que la pratique a dû, sur ce point, accuser des variations. Les éditions nouvelles des livres de chant grégorien remontent le courant suivi par les musiciens des siècles derniers, sans cependant distinguer les gammes parallèles, car, en somme, dans nos mélodies, bien peu de chants se présentent avec le bécarre ou le bémol permanent. Le septième degré revêt l'une ou l'autre forme, non toutefois consécutivement, ce qui serait une manifestation de chromatisme que le chant grégorien rejette. Le *si* ♮ se trouve ainsi en rapport avec l'*ut* et les degrés élevés : *a* ♮ *c*, *a* ♮ *cd*, *a* ♮ *a*, *a* ♮ *ca*, *ca* ♮ *g*, *a* ♮ *ag*; et l'altération du ♭ en rapport avec *fa* ou même *sol* : *a* ♭ *af*, *a* ♭ *gf*, *a* ♭ *age*. Des cas se présentent pourtant où le ♭ est maintenu eu présence du *fa* : *da nobis* (*Gr.*, p. 3).

gf ga ♮
orantem (*Antiph.*, p. 462).

Voir aussi la communion *Exsultavit* (*Gr.*, p. 20), l'offertoire *Benedic* (p. 93); tandis qu'ailleurs le ♭ ne se trouve pas justifié par le *fa* :

acdc ♭♭ gag — a cc cd a ♭ a a cc dc ♮ c a a ♭ a a
Domine (p. 299). *et e-du-xit me in la-ti- tudi-nem* (p. 298). Cf. *mihi inter gentes* (p. 393).

Sans doute l'oreille s'habitue à des successions mélodiques qui ne doivent leur dureté qu'au vice d'une exécution lourde et sans rythme ; toutefois, y a-t-il lieu de prétendre au « retour à l'antiquité » par la substitution, en ces cas, du ♮ au ♭ ? Ou bien serait-ce tromper le lecteur que de signaler, sans en déterminer encore les données précises, une distinction selon laquelle le ♭ peut provenir de l'enchaînement des tétracordes ayant constitué primitivement les gammes de ces pièces, et appartenir en propre à certaines échelles ? En effet, ce degré est essentiel dans les transpositions en *ré* des chants du mode

primitif de *la*, de même que dans ceux des modes d'*ut* transposé en *fa*, ou de *si* écrit suivant l'échelle de *mi*. Et s'il était prouvé que les modes de *la* et d'*ut* proviennent des églises des Gaules et de l'Espagne, plutôt que du fonds romain ancien, ou, du moins, que la pratique musicale en usage dans ces régions accordait à ces modes une préférence réelle, la fréquence de l'emploi, dans notre chant, du *si* bémolisé serait une manifestation déjà ancienne du goût musical qui a dirigé l'évolution de l'art moderne.

La constatation de ce fait ne serait pas indifférente; peut-être y serons-nous ramenés par des recherches ultérieures.

*
* *

Dans la suite de ce travail, nous étudierons la constitution des différentes gammes grégoriennes, en les ordonnant selon les intervalles de leurs terminaisons. Celles-ci, limitées à la diphonie (trois degrés), forment une tierce qui est, conformément à notre nomenclature, mineure ou majeure; d'où deux classes de modes.

Le lecteur ne devra pas voir, cependant, aux appellations employées pour caractériser les modes grégoriens, le sens que leur attribue la terminologie moderne. Bien que la série descendante de l'échelle de *sol*, par exemple, soit amenée par tierce majeure, le mode de *sol*, comportant le *fa* naturel, ne correspond pas à la gamme majeure, laquelle exige le demi-ton au-dessous de la finale. Une importante différence sépare aussi les deux modes mineurs de *ré* et de *mi*. Le premier, gamme mineure sans note sensible, conclut sa cadence sur la division, qui nous est familière, d'un demi-ton plus un ton : *fa* 1/2 *mi* 1 *ré*, au lieu que le mode de *mi* descend à sa finale par la gradation, étrangère à notre système, d'un ton plus un demi-ton : *sol* 1 *fa* 1/2 *mi*. L'abbé Lebeuf, dans une observation déjà présentée aux lecteurs de la *Tribune* par M. Pierre Aubry[1], a distingué ces deux formes par les noms de mineur inverse opposé à mineur droit, cette dernière appellation convenant à la cadence à laquelle notre éducation musicale nous habitue, l'autre se rapportant à la cadence, inconnue dans le système moderne, des troisième et quatrième modes grégoriens.

Il importe également, dans la distinction des gammes grégoriennes, de considérer la partition en tétracordes des échelles heptaphoniques. Les Grecs appliquent plus volontiers à celles-ci la division, fondée sur le calcul de la théorie ancienne, par quarte et quinte : *ré-sol-ré*, *ut-fa-ut*; les Occidentaux font plus communément le partage sur la quinte : *ré-la-ré*, *ut-sol-ut*. Quoique la division de première espèce se rencontre aussi dans le chant grégorien, où elle doit être appliquée à des variétés modales, et que les Grecs, de leur côté, emploient aussi la division par quinte, la prédominance de celle-ci dans le chant occidental est une manifestation de la tendance harmonique suivant laquelle l'art moderne a développé plus tard la polyphonie.

Dom J. PARISOT.

1. *L'Idée religieuse dans la poésie lyrique et la musique française au moyen âge* (*Tribune de Saint-Gervais* juin 1897, p. 84-85).

A propos d'un Livre d'Orgue récent

« L'ORGANISTA ITALIANO », *publié par l'Editeur* MARCELLO CAPRA, *de Turin*

et de quelques autres pièces de musique religieuse italienne moderne

---

Un jeune éditeur, ancien officier de cavalerie dans l'armée italienne, que l'amour de la musique religieuse a poussé à quitter l'armée pour se consacrer entièrement à sa cause par l'édition, vient de publier entre autres choses un Livre d'Orgue.

Qu'il veuille bien nous pardonner cette petite indiscrétion à son égard, le fait est assez rare, surtout chez nous, pour que la décision de M. Capra soit donnée en méditation à bien des jeunes gens du monde, qui ne savent à quoi consacrer leur activité et qui par des initiatives pareilles sauraient rendre des services éminents à des causes justes. M. Marcello Capra s'est donc muni de poinçons choisis et fort beaux, a mis en mouvement des machines, des pierres lithographiques et le reste, un four de fonte d'étain même, et, servi par des ouvriers modèles, s'est hardiment consacré à l'édition de musique avec courage et désintéressement, et ce dans le pays le plus arriéré en fait de musique religieuse, le plus profondément adonné au mauvais goût. J'oubliais de dire qu'avant de se transformer en éditeur, M. Capra était allé étudier à Ratisbonne, auprès du docteur Haberl, les premières notions de l'harmonie et du contrepoint, afin d'être à la hauteur de sa tâche et supérieur à beaucoup de nos éditeurs parisiens, soit dit en passant. Mais une fois devant ses établis de gravure, ses machines encore inertes, qu'allait-il éditer? Ici se présentait un problème, et pour bien des esprits superficiels, rares devaient être les maîtres capables de suivre M. Capra dans ses aspirations et dociles à ce point de s'enrégimenter dans la glorieuse armée de la *Cæcilien Verein* de Ratisbonne, dont M. Capra, en disciple soumis, leur ouvrait les rangs. Il fit un appel; plusieurs esprits déjà tournés vers la réforme et s'étant essayés avec bonheur dans ce genre sévère lui répondirent, mais ils étaient peu nombreux. Il se décida alors à publier un Livre d'Orgue, qui semble assez bien représenter l'état des esprits en Italie, et donne matière à un article général sur la question du chant religieux dans la péninsule. Étudions-en donc le contenu et cherchons à nous former un jugement sur le mouvement de réforme religieux italien.

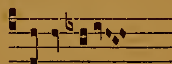
Vingt maestri ont concouru à la confection de ce recueil; vingt maestri, ce n'est pas tous les maîtres italiens capables d'écrire pour l'instrument; nous pensons que l'éditeur, qu'il ait invité lui-même les auteurs ou que ceux-ci soient venus spontanément à lui, a dû faire une sélection. On connaît en France des recueils ainsi constitués, on en peut juger la valeur et l'hétéroclite assemblage. Les maîtres qui prirent part à ce tournoi durent donc être avertis au préalable des desiderata de l'éditeur, et certain style dut leur être imposé. L'effort de cette jeune génération devient intéressant à plus d'un point, et mérite qu'on s'y arrête un moment. Je n'analyserai pas chacune des pièces du recueil, je me contenterai de les classer en quatre catégories : celles des novateurs, des scolastiques, des semi-profanes et des secondaires. De ces derniers, je ne parlerai point de peur de les affliger, et des autres je ne citerai que les chefs de file.

Parmi les novateurs entre tous brille le maestro Enrico Bossi, directeur du Lycée musical « Benedetto Marcello » de Venise. Son prélude, qui à première vue parait un peu touffu, demande à être lu lentement, « tranquillement », nous dit l'auteur, en savourant bien les harmonies et les rythmes. Alors il s'en dégage un charme pénétrant et une sérénité toute religieuse. Le divertissement du milieu est très élégant et d'une écriture aisée et charmante. Cette pièce est, à mon avis, une des perles du

recueil. Dans cette classe nous pourrions citer plusieurs noms qui ont trop sacrifié à la recherche par le désir d'être modernes quand même. Dans la classe des scolastiques, il y a foule, mais tous ne paraissent pas avoir la même valeur. Tandis que le maestro Foschini nous donne un prélude charmant, très pur d'écriture et très religieux, le maestro Luigi Bottazzo, organiste de l'insigne basilique Saint-Antoine de Padoue, nous écrit un prélude de choral auquel il n'y a rien à reprendre, mais vraiment un peu sec. Un schema seul ne pourra jamais être une œuvre d'art. Une des meilleures pièces du genre est certes la *Fughetta con Corale* du maestro Oreste Ravanello, maître de chapelle du Santo de Padoue, trop courte, hélas ! avec son choral à la pédale. Très bon aussi le prélude du maestro Roberto Remondi, professeur d'orgue au Conservatoire de Turin, entièrement construit sur l'intonation du *Magnificat* du huitième mode. Rares sont, du reste, les pièces inspirées par la mélodie liturgique. Il n'y a pas lieu de s'en étonner, étant donné l'état d'abandon absolument complet où gît le plain-chant en Italie. On ne le chante plus, et nous doutons que la propagande des livres de Ratisbonne arrive à rétablir sur les lutrins le graduel et l'antiphonaire grégoriens même tronqués. Les chapelles où le plain-chant a retrouvé droit de cité sont exceptionnelles. Exception pour exception, mieux vaudrait alors se distinguer en chantant dans l'édition des manuscrits, ce qu'on commence à faire dans bien des communautés d'Italie. Bénissons nos vieilles et défectueuses éditions diocésaines françaises et les travaux désintéressés et incomplets des commissions d'antan. Elles nous ont conservé du moins le *goût du plain-chant*; pour un peu, je sacrifierais aux liturgies saugrenues du siècle passé qui, sous le nom du plain-chant, nous firent chanter les élucubrations les plus cocasses, mais qui, « plain-chantiques » de nom seulement, ne nous déshabituèrent pas de la notation carrée et de la monodie. Grâces soient rendues au vieux lutrin ; à certain point de vue, il nous a rendu la besogne ardue, mais il nous a du moins laissé un « état de chant », qui nous permet bien plus facilement d'agir que dans les pays où le goût du plain-chant et de la monodie ecclésiastique est complètement abandonné. Et puis, il nous a appris que, mauvais pour mauvais, c'était peine perdue que d'échanger notre cheval borgne contre un aveugle. Nous y avons gagné du moins de ne voir clair que d'un œil, mais cela vaut toujours mieux que de subir ce qu'on voulait nous imposer dans les ténèbres. Donc peu ou point de plain-chant dans les thèmes générateurs des pièces d'orgue qui nous occupent, car on ne peut considérer comme tel le simple rapprochement qui existe entre le thème charmant du prélude du maestro Foschini et celui de l'alléluia *Juravit Dominus*, il y a là une simple rencontre.



et



Jurá- vit Dóminus

Nous publierons, du reste, en encartage le prélude du maestro Gaetano Foschini, professeur d'harmonie au Conservatoire de Turin.

Dans la catégorie des semi-profanes, il y a des noms connus, et au point de vue purement musical des œuvres de valeur, je tirerai à part le prélude du maestro Filippo Capocci, organiste de Saint-Jean de Latran. Le nom du jeune et brillant compositeur est trop connu, et j'admire trop son talent pour qu'il ne me pardonne de l'avoir classé dans cette catégorie, où, si j'étendais cette étude à d'autres maîtres de l'orgue, y compris surtout les Français, il se trouverait dans la meilleure et la plus brillante compagnie. Son prélude est joli, mais est-ce bien là le style religieux qui convient à un offertoire

par exemple ? L'abus de carrure, de phrases de deux mesures aux chutes élégantes, est-il bien de mise à l'église ? Il est bien entendu que je distingue entre M. Capocci et quelques-uns de ses émules qui, dans le livre qui nous occupe, nous ont fourni, même sous les apparences scolastiques, des inspirations répondant vraiment peu aux desiderata du jeune éditeur. L'extrémité de la péninsule sous ce rapport a bien besoin d'être évangélisée, bien que le Piémont ne soit pas toujours sans reproche, voire même la rivière du Levant. Quant à la dernière catégorie des pièces de second ordre, nous préférons n'en pas parler pour jeter un regard sur d'autres publications, musique vocale cette fois, afin de nous aider, par l'étude d'ensemble des productions, à dégager une impression juste sur cette jeune école italienne religieuse et à deviner ses aspirations et sa ligne de conduite logique.

*
* *

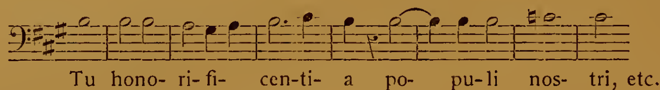
L'étude des publications vocales est des plus instructives : elles donnent plus complètement la mesure des tendances italiennes pour créer une école moderne vraiment respectueuse des prescriptions liturgiques. Ce qui frappe au premier abord, c'est que, dociles aux désirs de l'éditeur, ces œuvres semblent vouloir se rattacher complètement au genre dit cécilien, sans pour cela y réussir complètement, et pour cause. Le tempérament italien est trop prime-sautier, trop riche, trop mélodique, pour se plier aisément aux froides petites pratiques du contrepoint allemand. La musique allemande, qui, à son berceau, a eu besoin de la substantielle nourriture des maîtres italiens et particulièrement vénitiens qu'Heinrich Schütz lui apporta, ne peut maintenant rendre le même service à la musique italienne, dont les qualités natives, qui sont loin encore d'être épuisées, hurlent d'être asservies aux rigueurs harmoniques du choral allemand. C'est ce qu'ont si bien compris les maîtres de l'art dramatique moderne italien, qui, à la suite du *Falstaff* du vieux et grand maître Verdi, ont cherché à ne pas refaire les *Maîtres Chanteurs*. En cela, ils ont eu grandement raison, et c'est encore en eux-mêmes qu'ils trouveront le meilleur de leur force, dans leurs propres inspirations et dans les immortels chefs-d'œuvre de l'art du contrepoint vocal, qui leur vient des Franco-Belges, mais auquel ils ont su donner la forme impérissable que Palestrina a poussée aux dernières limites de la perfection. A regarder de près le savant et copieux bagage de la musique cécilienne allemande, on sera frappé de l'incompréhension de l'âme palestrinienne qui a présidé à sa formation. Toutes ces messes, tous ces motets en style lié, indéniablement religieux, dont les contrepoints paraissent vouloir se mouvoir, sont encore et toujours soumis aux règles étroites du choral. Où est-elle donc, la belle fluidité mélodique de la musique italienne du seizième siècle ? Où est-elle donc, l'âpre et émouvante humanité des Espagnols de Vittoria ? Où est-elle donc, la gracile et populaire inspiration des Français, de Josquin des Prés ? Du tourmenté repentir d'un Roland de Lassus, qui fut pourtant comme à eux, tant il leur consacra sa vie de maître de chapelle, ils n'ont su rien retenir. Aichinger et toujours Aichinger le scolastique se retrouve dans leurs œuvres. Leur écriture plus verticale qu'horizontale s'effarouche de toutes les hardiesses, du moindre charme mélodique, et tandis qu'un Schumann chantait, ces catholiques, plus protestants dans leur art que les plus protestants, réduisaient la musique à une froide et peu mouvementée leçon d'harmonie et à des formules bien définies et bien sèches, sous prétexte de rester religieux. L'Église ne réprouve pas la prose enflammée d'une sainte Thérèse, et ce n'est pas tomber dans la littérature bigote et pleine d'élans mondains que de rêver une langue religieuse moderne sentie, inspirée des modèles mélodiques du passé latin.

A voir de près toutes les productions de cette génération de musiciens italiens, je vois qu'un esprit de suite, une ligne de conduite unique leur fait défaut. D'aucuns

prétendent que c'est un manque de culture générale, et que, cantonnés dans leur art moderne, ils connaissent mal leurs aïeux. A cela, je répondrai que chez nous un pareil défaut est courant, et qu'au contraire je crois l'école italienne, mieux qu'aucune école, armée pour faire revivre bellement la forme palestrinienne. Je tirerai à part de toutes les œuvres que j'ai sous les yeux l'*Ego sum resurrectio et vita* du maestro Foschini, motet à cinq voix très sobre, mais néanmoins très contrapuntique et très italien. Je me propose de le faire chanter un jour par les Chanteurs de Saint-Gervais, et de le faire entendre à Paris ; c'est un beau motet très pur et très religieux. Excellent aussi, le brillant *Ecce sacerdos* du même maître. J'aime un peu moins son *Te Deum* et sa *Messe de Requiem* à deux voix égales. Ces dernières œuvres ont le tort de s'inspirer des messes de Haller et de Mitterer sans les atteindre. Pourquoi ? Parce que le maître italien, peu familier avec un genre de style qu'il n'a pas dans le sang, retombe fatalement dans des besoins d'expression musicale qui sont totalement étrangers au genre qu'il s'est appliqué à prendre comme modèle. Même reproche aux petits motets de M. Pozzolo, *Ave maris stella, Requiem, Pange lingua, Vexilla Regis*, à trois voix égales ou inégales, où une certaine sobriété veut s'allier à un sentiment populaire, au sens facile du mot. Beaucoup meilleures sont les *Litanies* du maestro Roberto Remondi à deux voix égales, que nous recommandons bien volontiers, et son *Tantum ergo* à deux voix égales, aux périodes un peu trop carrées, mais d'un excellent sentiment.

J'ai gardé pour terminer deux motets de MM. Bossi et Coronaro. Je ne pourrai parler de la messe de M. Ravanello, ne l'ayant pas. Étant donné le grand talent de l'auteur, c'est une lacune regrettable dans cet article, mais l'occasion se représentera. Il en est de même des pièces d'orgue de M. Arnaldo Galliera entrevues à Turin, et dont j'ai gardé un excellent mais trop fugitif souvenir.

Des deux motets écrits sur le texte du *Tota pulchra es*, celui de M. Bossi est de beaucoup le plus remarquable. Par son développement excessif, ce motet, comme celui de M. Vincent d'Indy, *Deus Israel*, doit être regardé comme une pièce exceptionnelle absolument en dehors de la littérature musicale religieuse courante. La part de l'orgue y est importante et toujours intéressante, les idées en sont nobles et les contrepoints pleins de mouvement. Un lent prélude d'orgue sert de péristyle, chaque verset du texte prête à une interprétation musicale différente. Le thème du *Tu lætitia Israel* est mouvementé sans dépasser les bornes d'une jubilation religieuse et de bon aloi. Le mouvement se continue un instant à l'orgue et aux voix, tandis que les basses entonnent gravement une noble phrase dont la placidité doit être du meilleur effet dans l'ensemble.



Après quelques invocations « a cappella » très délicates, une belle péroraison en style fugué se développe avec ampleur pour aboutir à un *tutti* très palestrinien suivi d'un *Intercede pro nobis ad Dominum Jesum Christum* d'un style excellent. En résumé, une très bonne et noble œuvre qui semble nous promettre de son auteur une musique religieuse des plus parfaites. Les Chanteurs de Saint-Gervais comptent aussi exécuter un jour ce motet, heureux de prouver en cela leur admiration pour le jeune et vaillant directeur du Conservatoire de Venise. Quant au *Tota pulchra es* de M. Coronaro, de moindre envergure, le début en est excellent ; il est fâcheux qu'un épisode pour bassi soli en dénature quelque peu le caractère ainsi que certaines ritournelles d'orgue aux cadences par trop faciles. Un constant souci de carrure nuit à l'ensemble général. La reprise du thème initial sur des paroles nouvelles *Ora pro nobis*, pour le seul besoin de faire un

retour de motif, est une faute qui ne se présente jamais dans les pièces de la bonne époque. Malgré ces taches, ce motet n'est pas sans valeur, mais combien celui de M. Bossi lui est supérieur !

Avant de terminer, signalons encore deux publications d'orgue : une pièce de concert, *Scherzo en sol mineur,* de M. Bossi, absolument charmant dans sa grâce mendelssohnienne, et un livre de *Six Trios pour orgue à l'usage de l'église,* de M. Bottazzo, d'un style excellent, mais toujours un peu trop scolastique. Cette œuvre a, du reste, été admise comme livre d'enseignement au Conservatoire de Bruxelles.

*
* *

Avant de terminer cette étude de l'école italienne, comme nous le disions tout à l'heure, cherchons à en dégager la doctrine et à en discuter les tendances.

L'Italie plus que toute autre nation a conservé les qualités natives de la race latine, la grâce, la concision, la clarté, et ce je ne sais quoi de vivant, de cordial, qui sort de toutes ses productions, même les plus faciles et les plus mélodiques. Dénuée de tout artifice contrapuntique ou harmonique, la mélodie italienne, sous son ciel surtout, nous dira toujours quelque chose, nous séduira au premier abord, nous touchera même. Ces mélodies échafaudées dans des contrepoints savants s'anoblissent, conservent une circulation, une vie mélodique où Palestrina est resté inimitable. Pourquoi, marchant à la remorque d'une école allemande particulière, chercherait-elle à abandonner toutes ces qualités pour sacrifier à l'inexpressif et au formulaire ? Que l'on ne m'accuse pas d'être systématiquement l'ennemi de la musique allemande, *la première du monde.* Pèlerin de Bayreuth, adorant à deux genoux Beethoven, aimant à la folie Schumann et Schubert, fanatique de Bach et de Schütz, je suis certain que tous ces maîtres auraient su faire la différence qui existe entre les écoles palestrinienne et cécilienne. Je ne sais pas quels étaient les sentiments de Wagner sur les productions de Haller et consorts qu'il dut connaître, mais je sais ce qu'il pensait des maîtres du seizième siècle, et ce qu'il a dit de la musique religieuse qui devra, pour rester religieuse, *être essentiellement vocale.* Je sais, le tenant de musiciens de valeur allemands, compositeurs et chefs d'orchestre, en quelle estime esthétique l'on tient au delà du Rhin les œuvres de la *Cæcilien Verein.* Pour certains, c'est un peu comme si nos grands maîtres français venaient à donner leur avis sur certains recueils appelés chez nous « Le Trésor des Chapelles » ou « l'Harmonie du Presbytère ». La portée religieuse de cette musique et le service éminent qu'elle rend à la liturgie échappent certainement à ces critiques sévères, qui ne la jugent qu'*au poids* de l'art ; mais ne devons-nous pas tirer de cela un enseignement ? et est-ce blesser les rubriques que de demander à une œuvre de musique figurée qui se chante à l'église d'être artistique, tout en restant religieuse et asservie à la liturgie ? Pour plusieurs raisons, les races latines, disons-le, sont capables de réaliser ce programme. N'est-ce pas notre France qui a créé le gothique, l'Italie qui a vraiment par la fresque représenté divinement les mystères sacrés dans une suite de chefs-d'œuvre, tandis que les chantres prédestinés chantaient, depuis les moines grégoriens du moyen âge jusqu'au Prénestin ? Et l'Espagne donc ! A l'âme latine, croyons-nous, de retrouver la véritable forme spirituelle et catholique de la musique religieuse moderne, vraiment religieuse. Il est toujours bon d'espérer. Encore un coup, en me refusant à comprendre complètement le mouvement cécilien allemand, ne se voile en moi aucune arrière-pensée. *L'art n'a pas de patrie* quant à son rayonnement sur le monde, mais il y a des écoles qui représentent mystérieusement les affinités et les aspirations de races diverses dont les principes doivent être conservés. Le sang latin peut avoir quelquefois besoin de quelques infusions anglo-saxonnes ou slaves, mais cela doit être pris comme un remède bienfai-

sant qui, inoculé à haute dose, amènerait les troubles les plus graves dans notre organisme et déformerait nos centres nerveux et affectifs. En musique, quoi qu'on dise, *il faut sentir*; la musique n'existe qu'à ce prix, le tout est de se former une règle, de ne jamais s'en départir, et de se laisser aller à chanter avec la voix que le bon Dieu nous a donnée.

Cela dit, l'école moderne religieuse italienne est en voie de devenir des plus intéressantes, si elle s'applique à étudier ses vieux maîtres plus encore avec le cœur qu'avec les yeux. Le maestro Enrico Bossi me paraît être, par sa situation, sa maturité, son âge, en pleine force, le prédestiné qui doit s'appliquer à régénérer la musique italienne d'église. En respectant les formes anciennes et en rajeunissant la langue et les moyens, M. Bossi est à même de nous donner des chefs-d'œuvre. Je sais, du reste, en quels termes ses amis, le maestro Tebaldini, entre autres, m'ont parlé de leur jeune et brillant émule. C'est quasiment de l'adoration. Que ces admirations désintéressées sont donc rares de ce côté des Alpes ! A ses côtés, le bienveillant et excellent maestro Foschini nous apportera de magnifiques pages semblables à son *Ego sum*; des jeunes organistes de talent, comme M. Galliera, nous promettent une école d'orgue vraiment savoureuse. En terminant, n'oublions pas les hommes d'action qui ont préparé tout ce beau mouvement : Don Guerino Amelli, le maître Terrabugio et leur périodique, la *Musica sacra* de Milan, qui a soutenu tant de vaillants combats ; M. Tebaldini, qui fut un des ouvriers de la première heure, et qui lutta si vaillamment, et d'autres que j'oublie, renvoyant pour l'étude d'ensemble de la réforme en Italie à l'article que publia M. Tebaldini dans la *Tribune de Saint-Gervais* de mars et août 1896. C'est un devoir strict pour les sociétaires de la *Schola Cantorum* de suivre avec intérêt ce qui se passe au delà des Alpes, comme au delà des Pyrénées; de notre union latine, de nos efforts parallèles, doit naître la vérité. Nous avons plus que tout autre le droit et le devoir de retrouver un art *que nous avons créé* et sous la féconde inspiration de notre foi. Unissons-nous donc dans un commun effort et *aimons*, oui, aimons dans notre musique, car une musique sans l'amour, sans l'effusion de la charité, n'est pas de la vraie musique et non plus de la vraie prière.

CHARLES BORDES.



VARIÉTÉS

PALESTRINA ET L'ABBÉ DE BAUME

Les moyens d'existence d'un artiste différaient complètement, au seizième siècle, de ceux que les mœurs modernes et les lois sur la propriété artistique ont établis de notre temps, L'éditeur, au sens actuel du mot, n'existait pas. De nombreuses presses musicales, fonctionnant dans presque toutes les grandes villes, mettaient au jour des œuvres dont les frais de publication étaient couverts tantôt par l'auteur, tantôt par l'imprimeur, souvent par un Mécène intelligent et généreux. Le *privilège*, ou droit de propriété, toujours limité à une très courte durée, restait sans garantie efficace, en sorte que le succès d'une œuvre pouvait donner naissance à des rééditions multipliées, sans que l'auteur en soit matériellement récompensé. L'usage s'était donc établi de dédier les publications nouvelles à de hauts personnages, sur la munificence desquels l'artiste croyait pouvoir compter.

Au moyen âge, les chevaliers ravis par le talent d'un jongleur se dépouil-

laient, pour le lui jeter, de leur manteau fourré de vair. Quoique la condition des artistes se fût grandement relevée en l'espace de deux ou trois siècles, la plupart d'entre eux se trouvaient encore, en pleine Renaissance, dans un état de quasi-domesticité ou tout au moins de profonde humilité vis-à-vis les possesseurs du pouvoir ou de la richesse. Heureusement, la vanité des princes faisait envisager, à ceux même que les choses de l'esprit auraient autrement laissés indifférents, le rôle de protecteurs des arts comme une partie obligée de leurs devoirs sociaux ou du luxe de leur cour ; en sorte que les rivalités orgueilleuses de souverain à souverain tournaient quelquefois au profit des artistes.

La réunion des dédicaces d'ouvrages musicaux imprimés au seizième siècle formerait une espèce d'armorial ou de catalogue des notabilités princières, ecclésiastiques ou financières du temps. Celles de Giovanni Pierluigi da Palestrina sont d'un haut intérêt pour sa biographie, puisqu'elles nous présentent la succession de ses protecteurs, ou du moins des personnes dont il escomptait l'appui. Des quinze Papes sous le règne desquels s'écoula sa vie, quatre figurent dans la liste de ses dédicaces : Jules III, Grégoire XIII, Sixte V et Grégoire XIV. Après sa mort, son fils Hygin offrit à Clément VIII le septième livre des messes. Le roi d'Espagne Philippe II, le duc de Mantoue, le duc de Ferrare Alphonse II, le duc Guillaume de Bavière (maître et protecteur d'Orlando de Lassus), représentent dans cette nomenclature les maisons régnantes ; on rencontre auprès d'eux le duc de Sora, Giacomo Buoncompagni, puis un groupe de cardinaux : Rodolphe Pio, Hippolyte d'Este, André Bathori, Aldobrandini ; et enfin un Franc-Comtois, l'abbé de Baume, le seul de nos compatriotes que l'on puisse ranger parmi les admirateurs ou les protecteurs de Palestrina.

Tandis qu'il avait eu l'ennui sensible de ne recevoir ni présent, ni réponse, après la double dédicace à Philippe II du deuxième et du troisième livre de Messes, il semble que Pierluigi ait compté Antoine, abbé de Baume, parmi ses patrons effectifs : car les termes à la fois chaleureux et très humbles par lesquels il lui dédia en 1593 ses deux livres d'Offertoires font explicitement allusion aux bienfaits reçus.

Antoine de La Baume Saint-Amour, clerc du diocèse de Lyon, avait été nommé le 21 mars 1583, par Grégoire XIII, coadjuteur du célèbre Guillaume de Poupet, abbé du monastère de Baume-les-Moines[1], dans le comté de Bourgogne, et Guillaume de Poupet étant mort le 13 septembre de la même année, Antoine de La Baume Saint-Amour lui succéda. Le couvent de Beaume ou Baume-les-Moines, Baume-les-Messieurs (en latin *Balma*, aujourd'hui Baume, canton de Voiteur, arrondissement de Lons-le-Saulnier), placé dans un site sauvage du Jura, avait été fondé par saint Colomban, dans les dernières années du sixième siècle, et avait compté parmi ses religieux le célèbre Odon de Cluny. Depuis 1555, il fallait pour y être reçu faire preuve de seize quartiers de noblesse. Les religieux appartenaient à l'Ordre de Saint-Benoît (règle de Cluny), mais vivaient en séculiers, ayant chacun leur maison, leur table et leurs domestiques. Guillaume de Poupet, qui résidait habituellement à Baume,

1. Par une erreur assez étrange chez deux écrivains ecclésiastiques, Baini et M. Haberl ont désigné le protecteur de Palestrina comme abbé du monastère féminin de Baume-les-Dames, qui était gouverné naturellement par une abbesse.

reconstruisit ou répara à ses frais le monastère et l'église (qui est aujourd'hui paroissiale, et classée dans les monuments historiques). Antoine de La Baume Saint-Amour, moins fidèle à la résidence de son abbaye, ne put connaître qu'à Rome le musicien qui lui fit l'honneur d'attacher son nom au titre d'une de ses plus belles œuvres.

Après les comices de Bourgogne, auxquels il assista en 1598, l'abbé Antoine quitta Baume-les-Moines en 1601, pour devenir abbé de Luxeuil, où il mourut le 6 ou 7 septembre 1622 [1].

MICHEL BRENET.



MOIS MUSICAL

Blois. — La maîtrise de la cathédrale de Blois, que dirige avec tant d'autorité M. le chanoine Séjourné, s'est résolument consacrée à notre programme, et, cette fois encore, à part quelques récalcitrants irréductibles, fidèles et exécutants ont été pris par cette musique si pieuse et demandent à en entendre et à en chanter de nouveaux exemples. Les programmes portent la *Missa Brevis* de Palestrina, l'*Ave Maria* de Vittoria, le *Tantum ergo* à quatre voix égales de Palestrina, les *Turbæ* de Vittoria, l'*Ave Verum* de M. F. de La Tombelle. Voici un excellent commencement qui fait grandement présager de l'avenir. Le chœur, formé de soixante voix les jours de grandes fêtes, compte mettre à l'étude de nouveaux morceaux de notre répertoire.

Poitiers. — La solennité en l'honneur de Jeanne d'Arc a été une nouvelle occasion pour l'excellente maîtrise de Saint-Pierre de faire valoir ses qualités et la beauté de son répertoire. Pour la première fois, elle chanta la *Missa Brevis* de Palestrina et le populaire et charmant *Salve Regina* d'Aichinger. Le reste du programme comprenait des morceaux déjà exécutés qui ont fait la réputation de la jeune maîtrise : les *faux-bourdons* du seizième siècle, le *Domine convertere* de Lassus, le *Domine non sum dignus* de Vittoria, et un *Tantum ergo* de Mendelssohn. Inutile de revenir sur son excellente interprétation des mélodies grégoriennes. Au grand orgue, M. Landais, le jeune et excellent organiste de Saint-Pierre, n'a joué que des œuvres de maîtres, du Bach, du Dubois, du de La Tombelle, etc. S. Ém. le Cardinal de Paris présidant la fête, c'est une joie pour nous de dire ici qu'il goûte hautement la musique qui fut chantée à Poitiers. Il nous fut donné de l'entendre vanter *la piété et la beauté de ces chants*, et nous savons de bonne source combien en furent frappés également MM. les vicaires généraux qui l'assistaient. Ce n'est pas commettre une indiscrétion que d'en témoigner ici, afin de stimuler encore le jeune courage de la belle maîtrise de Saint-Pierre.

Dijon. — M. Ch. Bordes, de passage à Dijon au retour de son voyage à Turin avec les Chanteurs de Saint-Gervais, voulut rendre visite à la maîtrise de Saint-Bénigne et à ses vaillants directeurs, les abbés Moissenet. Reçu à la maîtrise, on eut la délicate attention de lui faire entendre au chœur de la cathédrale les jeunes enfants de la psallette, ce qui lui permit de se rendre compte de l'excellent enseignement qu'ils reçoivent de leurs maîtres. Les voix, d'une pureté parfaite, y sont formées avec soin, et l'exécution de l'introït et de l'alléluia de la Trinité l'enchantèrent, ainsi que plusieurs motets ; un *Benedictus* de Palestrina, le *Petit Salut* de l'abbé Perruchot et quelques pièces de la *Cæcilien Verein*. Voilà, certes, une maîtrise organisée et fonctionnant d'une façon remarquable. Pourrions-nous en dire autant de bien d'autres, à commencer par celles que subventionne l'État ? Chargé par le ministre d'une étude sur les maîtrises françaises, M. Ch. Bordes compte étudier chacune de nos psallettes, subventionnées ou non, et conclure à la nécessité d'encourager de nouveau les maîtrises, véritables foyers d'action pour le développement de l'art national. Une nouvelle répartition des subsides s'impose.

G. DE BOISJOSLIN.

1. Voir *Gallia Christiana*, t. XV (Diocèse de Besançon), col. 161 et 181. — ROUSSET, *Dictionnaire des communes de la Franche-Comté*, t. I, p. 160 et suiv. — B. PROST, *Essai hist. sur les origines de l'abbaye de Baume-les-Moines*, dans les *Mémoires de la Société d'émulation du Jura*, année 1871-1872, p. 21 et suiv.

Le Gérant : ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté.

Quatrième Année — N° 8 — Août 1898

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	*15, Rue Stanislas, 15*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale). . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

ESSAI SUR LES TONALITÉS DU CHANT GRÉGORIEN

Troisième article

MODES MINEURS

L est aisé de reconnaître que les degrés de la gamme diatonique offrent quatre finales possibles aux modes terminés par tierce mineure, savoir : *ré* et *la*, finales du mineur droit, *mi* et *si*, finales du mineur inverse.

L'échelle normale du premier de ces modes s'étend de *ré* à *ré* et comporte le *si* ♮. Sous cette forme elle représente la troisième espèce d'octave de Cléonide, la gamme phrygienne des anciens Grecs[1].

OCTAVES ECCLÉSIASTIQUES DANS L'ORDRE ASCENDANT	
Hypodorienne	A — a (II)
Hypophrygienne	H — ♮ (IV)
Hypolydienne	C — c (VI)
Dorienne	D — d (I)
Phrygienne	E — e (III)
Lydienne	F — f (V)
Mixolydienne	G — g (VII)

OCTAVES GRÉCO-LATINES DANS L'ORDRE DESCENDANT	
Hypodorienne	aa — a
Hypophrygienne	g — G
Hypolydienne	f — F
Dorienne.	e — E
Phrygienne	d — D
Lydienne.	c — C
Mixolydienne	♮ — H

1. C'est, avons-nous dit, pour les plainchantistes, la gamme *dorienne*, erreur de nomenclature, propagée par les érudits du dixième siècle, qui, d'après Boèce, prirent à rebours l'énumération modale des anciens, comme le montre Gevaert (*La Mélopée antique dans le chant de l'Église latine*, p. 26).

Emprunté, comme en témoigne son nom, à un peuple non hellène, le mode phrygien fut primitivement réservé au service des cultes étrangers, originaires d'Asie. Après l'extinction du paganisme, la gamme phrygienne, avant de prendre place dans les tonalités du chant chrétien, persista dans l'usage extra-ecclésiastique et inspira surtout des airs militaires, tant à cause de son *ethos* « excitant et enthousiaste », que par la construction même des instruments guerriers, qui ne peuvent produire que les sons suivants de *l'octave modale phygienne : sol, ré, — fa, sol, la, si, + ut, ré*[1].

L'accent dithyrambique du mode phrygien s'est adouci dans le chant ecclésiastique, par son mélange avec le mode de *la*, représenté le plus souvent dans nos éditions par l'échelle de *ré* avec le *si* ♭ permanent. Cette octave est la septième de Cléonide, la gamme éolienne (hypodorienne), divisée sur la quinte de la fondamentale : *la-mi-la* (*ré-la-ré*). La division sur la quarte : *la-ré-la* (*ré-sol-ré*) se rapporte théoriquement à la gamme locrienne, hors d'usage au temps d'Aristoxène, et, pratiquement, à la gamme phrygienne, qui suivait chez les Grecs cette division arithmétique.

A la différence de ce dernier mode, l'éolien était une harmonie indigène, préférée des Grecs occidentaux, et par là naturellement introduite dans le chant gréco-romain. Son appellation latine de *primus gravis* est conforme au caractère essentiellement tranquille et distingué attribué par les anciens Grecs au mode éolien. Nous signalerons plus loin les pièces propres de ce mode. Mais, comme il a été dit précédemment, les deux gammes de *ré* (♭) et de *la* (*ré* [♭]) sont le plus souvent confondues dans les mêmes pièces de chant, ou bien le sixième degré n'est pas exprimé.

On trouvera l'ambitus complet de la gamme phrygienne dans les antiennes *Apertis thesauris* (*Antiph.*, p. 106), *Simile est* (p. 117), *Vadam* (p. 295) et d'autres. Dans l'hymne, d'origine gallo-romaine, *Pange lingua* (*Gr.*, p. 198), l'échelle régulière s'adjoint un degré à l'aigu. Elle s'augmente plus volontiers d'une note au grave, comme dans le graduel *Beata gens* (p. 338), ou cette autre hymne gallo-romaine, *Gloria laus* (p. 160). Mais dans beaucoup de pièces, le chant se réduit à l'extension de septième (alléluia *Regnavit*; *Gr.*, p. 261); plus fréquemment encore à celle de quinte, *ré-la*, avec l'emploi, étranger peut-être à la période primitive, d'une ou plusieurs notes graves servant à amener l'intonation ou la reprise : voir les antiennes *Domus mea* (*Antiph.*, p. [59]), *Qui mihi ministrat* (p. [12]), *Reddite ergo* (p. 232), les offertoires *In te speravi* (*Gr.*, p. 329), *Vir erat* (p. 355); ou à recevoir les cadences : antiennes *Euge* (p. [40]), *Senex* (p. 268), *Amavit* (p. [39]).

Le degré le plus élevé dans ce mode est la onzième au-dessus de la finale (*fa*) : répons *Ecce apparebit* (*Liber Responsorialis*, p. 393), *Gloria* III (*Glorificamus te*; *Gr.* p. 10*). On observe généralement, dans les mélodies dépassant à l'aigu l'octave de la tonique, la prédominance de l'*ut*.

*
* *

Les chants dont l'extension se rapproche de la teneur de l'échelle normale constituent le premier ton des plainchantistes. Lorsque l'échelle comprend les

1. GEVAERT, *La Mélopée antique*, p. 77, note 1.

sons graves, elle représente le deuxième ton, plagal du précédent. L'étendue normale est *la-ré-la*. Voir l'offertoire *De profundis* (*Gr.*, p. 361), l'introït *Lætetur* (p. 321), les communions *Jerusalem* (p. 6), *Domine Deus* (p. 98), *Aufer* (p. 343), l'alléluia *Loquebar* (p. 408) et ceux du type *Dies sanctificatus* (p. 34), l'antienne *Crucem sanctam* (*Antiph.*, p. 37). On notera cependant que plusieurs pièces attribuées au deuxième ton n'emploient les degrés graves que pour fournir l'intonation : offertoire *Tollite* (*Gr.*, p. 26), introït *Ecce advenit* (p. 51), tandis que l'ambitus de la mélodie est *ut* — *la*, comme dans beaucoup d'autres chants de la même classe : antienne *Per signum* (*Antiph.*, p. 37), ou *ut-sol* : introït *Me exspectaverunt* (*Gr.*, p. [54]), *Dominus dixit ad me* (p. 27), alléluia *Eripe* (p. 316), communion *Dominus Jesus* (p. 180), les antiennes du type *De Sion* (*Antiph. Compl.*, p. 95). Les mélodies du deuxième ton peuvent atteindre la dernière note de l'échelle, le *sol* grave : offertoires *Veritas* (*Gr.* p. [67]), *Ad te levavi* (p. 3).

Bien que la note dominante diffère dans le ton authentique et le ton plagal correspondant, la distinction de ces modes est sans signification pour la tonalité. On attribue généralement au premier ton les pièces qui empruntent leurs éléments mélodiques aux tétracordes aigus. Celles qui emploient les trois tétracordes aigu, moyen et grave sont appelées mixtes. Quant aux pièces indiquées ci-dessus, dont l'étendue n'est que de sixte, leur ressemblance avec d'autres chants développant la même mélodie au grave, et l'ensemble tonal qui appelle la dominante *fa*, obligent à les placer dans le deuxième ton. On peut aussi comparer à ce point de vue l'antienne *Da pacem* (*Antiph.*, p. 40), et celles du type *O Sapientia* (*Antiph.* p. 71). Mais, en plus d'un cas, la teneur mélodique est assez indécise pour que l'attribution de ces pièces ne puisse être faite à l'un des modes plutôt qu'à l'autre. Par là se trouvent justifiées les variantes des éditions anciennes donnant à des antiennes du mode de *ré* les formules psalmodiques soit du premier, soit du deuxième ton : *In patientia vestra* (*Antiph.*, p. [4]), *Ecce in nubibus* (p. 64), *Majorem caritatem* (p. [2]), *Sacerdos* (p. [37]).

Le sixième degré est exclu de l'échelle d'un certain nombre de pièces, soit que la mélodie ne l'atteigne pas : antienne *Ecce quam bonum* (*Antiph.*, p. 21), soit qu'elle passe directement de *la* aux degrés supérieurs : antiennes *Pueri Hebræorum* (*Gr.*, p. 154, 155), communion *Viderunt* (p. 35), introït *Veni* (p. 13), offertoire *Veritas* (p. [6]), *In omnem terram* (p. [82]), séquence *Victimæ paschali* (p. 217), hymne *O gloriosa* (*Antiph. Compl.*, p. [41]).

La plus grande partie des chants confondent les deux formes du *si*. Le *si* ♭ apparaît au-dessus du *la* aigu dans les pièces du deuxième ton. Voir, dans la formule des traits de ce mode, les versets du type *Memento* (*Gr.*, p. 101); les antiennes *O Sapientia* (*Antiph.*, p. 71); *Da pacem* (p. 40). Au grave on trouve *si* ♮ en relation avec *sol* :

ed a ♮ aga ag
Do- mi- ni (*Gr.*, p. 61);

avec *ut* et *la* :

da c ♮ a a ♮ cd cd dda c ♮ cd
Do- mi- ne... cla- mo- rem (p. 285).

f g fe dca c ♮ cd d d
salutavit E-li-sabeth (*Antiph.*, p. 350),

à côté de ces autres formules, plus nombreuses, où se trouve le *si* ♭ :

a♭ ac♭a♭agag
miserere (p. 75)

(fffdc♭ cdc♭cd)[1]
cccagf gagfga
dile- *xi* (p. 293),

réclamé peut-être par la note chorale exprimée dans la seconde de ces formules, nécessaire dans la première pour éviter la confusion avec le mode de *sol*. Mais le plus grand nombre des chants du deuxième ton étant des transpositions à la quinte grave du mode de *la*, on doit regarder le *si* ♭ comme faisant partie de l'échelle fondamentale. Telles sont de nombreuses antiennes, auxquelles nos livres attribuent la psalmodie du deuxième ton : *Cœli cœlorum* (*Antiph. Compl.*, p. 63), *Consurge* (p. 103), *Consolamini* (p. 104), *Constantes* (p. 96), *De Sion exibit* (p. 86), *Oblatus est* (*Hebdom. maj.*, p. 36), *Dominus tanquam ovis* (p. 32), *Ancilla Christi sum* (*Rituale pro vestitione*, p. 47), *Omnipotens sermo* (*Antiph.*, p. 77), *Vox in Rama* (p. 104), *Quem vidistis* (*Antiph. Compl.*, p. 109), et, au premier rang parmi les chants de la messe, la psalmodie des traits du deuxième ton, puis les alléluias du type *Dies sanctificatus* (*Gr.*, p. 34), la communion *Domine Dominus noster* (p. 104), l'alléluia *Confitemini* (p. 348), l'offertoire *Meditabor* (p. 101), l'hymne *O gloriosa* (*Antiph. Compl.*, p. [41]), et d'autres pièces, dont la notation se trouve être d'ailleurs celle de la gamme éolienne; enfin l'antienne *Magnum hæreditatis mysterium* (*Antiph.*, p. 99). L'annexion de ces variétés « aux modes inférieurs fut sans contredit le changement le plus regrettable que les harmonies de l'antiquité eurent à subir... Des cantilènes originairement conçues en vue d'un diapason élevé, ainsi que nous le montre leur texte, perdirent par là toute énergie expressive, tout élan[2] ».

Les repos s'effectuent, dans le mode de *ré*, sur la fondamentale, la tierce, la quarte et la quinte supérieure, et aussi la seconde inférieure. Par exception, on trouve des cadences sur la note *mi* : alléluia *Dominus regnavit* (*Gr.*, p. 31). L'antienne *Responsum* (p. 402) offre la même particularité. La prédominance du *mi*, employé dans ce morceau pour fournir les cadences intermédiaires, la répétition des formules, enfin la division spéciale de l'échelle modale nous autorisent à voir dans ce chant la dérivation d'un original grec, dont le texte,

1. Il est évident que des transpositions telles que *b a b c b... g a b a* (communion *Cantabo*; *Gr.*, p. 300)
bbb b
représentent par simple transposition *edefe...cded* aussi légitimement que *fdcb* figure ci-dessous *cagf*. De
aab gc e ded hc d ♯
même *Be - atus... invene- rit vigilantem* (p. [42]) est la transposition de *cef dg...babafga*, d'après la finale dorienne de ce morceau.
g a cc cdc cbb gbgb c dede ggedfedc bb bb
In virtute... Do-mi - ne e - i (p. [45] équivaut à *cdff fgf fc e cece... fgaga ccagbagf* (cf. *pretioso* (p. [48]). La réduction de tous les exemples de chromatisme à une échelle comportant le degré de *si* (bh) a pour but de simplifier l'écriture, et ne dissimule qu'à l'œil les métaboles, conformément à une règle admise par la théorie suivant laquelle le degré double de *si* passait seul pour diatonique. On conçoit cependant qu'il n'ait en rien répugné aux musiciens, antérieurement à l'emploi de livres notés, d'user — sur les degrés de *mi* ou de *fa*, par exemple, — d'un plus grand nombre de modulations qui, pas plus que celle figurée par la note *si*, n'altèrent le caractère modal de l'ensemble. Cette préoccupation théorique amena ces corrections des versions mélodiques plus libres et par conséquent plus anciennes. Les lecteurs consulteront utilement sur cette question la série d'articles donnés par Dom Hugues Gaisser : *Les altérations chromatiques dans le plain-chant grégorien*. (*Revue Bénédictine*, novembre, décembre 1897, janvier 1898.)

2. Gevaert, *La Mélopée antique*, p. 113.

pris de l'Évangile, a dû précéder, dans les livres liturgiques byzantins, les poèmes de Germain, de Cosmas et d'André de Crète, que les Grecs chantent aujourd'hui à l'office de la Purification.

Les dix-neuf graduels du type *Justus* (*Gr.*, p. [41]) ou *Hæc dies* (p. 216), donnés comme du deuxième ton à cause de leur finale, présentent la sixte mineure au septième degré, avec l'altération passagère du deuxième degré, *fa, la, ut, ré* pour notes de cadence produisant des formules analogues à celles du mode de *fa*[1].

Ces pièces, ainsi distinguées du propre mode de *ré* par leur constitution mélodique, représenteraient le mode primitif de *la*, à l'échelle duquel appartiennent les intervalles *fa-la-ut*, *fa-la-ré*, caractéristiques du genre de ces mélodies. La communion *Cantabo* (*Gr.*, p. 300) est du même type. La communion *Passer* (p. 113) offre l'ambitus complet de ce mode. Dans l'offertoire *Exaltabo* (p. 78) la formule de début, l'incise en *fa* sur les mots *suscepisti me*, indiquent un rapprochement avec les graduels mentionnés ici. Les cadences se font, il est vrai, sur la note *sol*, comme dans le troisième mode, mais la finale, au lieu d'être, comme dans le mode de *mi*, à la tierce inférieure de ces cadences, se place à un ton au-dessus, soit sur le *la*, de même que dans le type spécial des graduels en *la*.

La série des chants que nous venons d'étudier provient de la tonalité primitive de *fa*. Dans les graduels, par exemple, « l'exhaussement de la corde de récitation à la sixte au-dessus de cette fondamentale », peut-être aussi la présence du *si*♮, retient la voix sur le degré de tierce, qui devient ainsi la nouvelle finale[2]. Les antiennes ont l'ambitus restreint de l'hypolydien intense, soit en série descendante[3] :

inusités			finale				
f	e	d	c	♮	a	g	f.

Néanmoins, toutes les antiennes du deuxième ton n'appartiennent pas à cette catégorie. Le rapprochement de pièces de tonalités différentes a produit une confusion entre des types modaux primitivément séparés et qu'il est difficile aujourd'hui de mettre à part.

On ne confondra pas avec les chants du mode de *la* le *Kyrie cunctipotens* (*Gr.*, p. 12*). La note *la*, sur laquelle s'opère la terminaison, est la quinte de la fondamentale. La démonstration faite ci-dessus (p. 13) de l'importance du degré de quinte explique cette anomalie.

Il nous faut enfin signaler des modifications d'une autre sorte, par lesquelles se sont confondus les modes. Au moyen âge, l'instinct des chan-

1. Dom Pothier. *Le Graduel* Hæc dies. (*Revue du Chant grégorien*, mars 1896, p. 116.) — Le mélange des deux tonalités de *fa* et de *la*, résultant de la communauté des notes caractéristiques, se vérifie dans le graduel *Ego dixi* (p. 284), dont le répons porte la cadence du mode de *fa*, tandis que le verset revient à celui de *la*. Lorsque le verset était suivi de la reprise du répons, le morceau se trouvait terminé régulièrement sur la tonique initiale. La parenté harmonique des modes de *ré* et de *fa*, amenée d'ailleurs par la constitution même des deux échelles modales, est « attestée par l'antienne *Ecce Maria* (*Antiph.*, p. 97), qui dans certains antiphonaires est du II[e] mode, en d'autres du V[e]. Réginon enregistre les deux versions. Elles ont le même fond mélodique, encore reconnaissable à travers les altérations séculaires ». (Gevaert, *La Mélopée antique*, p. 111, note.)

2. Dom Pothier, *Revue du Chant grégorien*, loc. cit., p. 116.

3. Gevaert, *La Mélopée antique*, p. 100, 375.

teurs occidentaux penchant vers la tonalité majeure, on donna à certaines pièces du mode de *ré* la terminaison *fa*.

f g a gf ·g f f f e f g fe d d
d fg f g ag f f.
Esto mi-hi Domine in Deum prote- ctorem[1].

Ce changement de tonalité a pu se produire, dans le cas particulier, sous l'influence de la formule du sixième ton de l'introït *Esto mihi* (*Gr.*, p. 68). Du mélange des deux tonalités, nous avons un exemple dans l'introït *Omnes gentes* (p. 310).

Par une autre modification consistant dans l'altération du second degré (*fa*), des mélodies du mode de *mi* sont ramenées à la tonalité de *ré*. L'hymne *Pange lingua* se présente ainsi sous les deux formes (*Antiph.*, p. [216]). Il en était de même pour l'hymne *Vexilla*, qui se chantait autrefois non pas suivant l'échelle, seule employée aujourd'hui, du premier mode, mais dans la tonalité du troisième. Enfin la formule d'antienne *Euge serve bone* (*Antiph.*, p. [42]), *Qui me confessus* (p. [11]), se chantait pareillement, avec les mêmes neumes, à la seconde supérieure (finale *mi*). L'une et l'autre leçon offrent deux traductions également acceptables, peut-être, des neumes anciens[2].



Domine quinque ta-lenta tra-didisti mihi : ec-ce a-li -a quinque superlucra-tus sum.

Les formules antiphoniques, elles aussi, ont donc participé anciennement du caractère mobile du récitatif et de la psalmodie, lesquels, au moyen d'un procédé primitif de transposition, signalé ici même[3], s'adaptent aux différents tons, sans autre modification que l'élévation ou l'abaissement de la clausule finale. Par là notre chant affirme sa parenté avec celui des églises orientales, dans lesquelles ce procédé est encore en usage[4].

Par ce qui vient d'être exposé, on voit comment le mode phrygien, exclu primitivement des tonalités ecclésiastiques, en vint à conquérir le droit de légitimité, et à prendre, par son mélange avec le mode éolien et l'appropriation de plusieurs thèmes doriens, une prépondérance qu'il ne posséda pas tout d'abord. L'adaptation de l'échelle de *ré* ainsi modifiée est un fait musical curieux. Les harmonies majeures, tenues par l'antiquité grecque pour des formes inférieures de l'art, et adoptées très accessoirement dans le répertoire ecclésiastique des Latins, ont exercé sur la musique profane en Occident une influence décisive. Au contraire, les harmonies mineures, les plus nobles selon la théorie grecque, occupent dans notre système un rang secondaire, et n'ont abouti qu'à former la gamme, altérée et faussée, de notre mode mineur.

*
* *

Une constatation non moins intéressante est à faire au sujet du mode dorien de *mi*, le mineur inverse. L'harmonie, d'accent austère et calme,

1. GEVAERT, *La Mélopée antique*, p. 200.
2. *Ibid.*, p. 194.
3. *Tribune de Saint-Gervais*, juin 1898, p. 130.
4. Voir pour le chant grec : A. GASTOUÉ, *Grecs et Latins*. (*Tribune de Saint-Gervais*, janvier 1897, p. 7; mai 1897, p. 70.)

expression musicale de l'idéal hellénique[1], fournie à l'art antique par le peuple de Sparte, le mode empreint, selon Cassiodore, d'ascétisme, s'est altéré dans le plain-chant lui-même et n'a laissé aucune trace dans le système musical moderne.

Par suite des modifications successives introduites dans cette tonalité, plusieurs degrés différents servent de dominantes au mode de *mi*. La division arithmétique de l'échelle assure la prédominance au *la*, comme on peut le voir par les antiennes *Fidelia (Antiph.*, p. 2), *A viro iniquo* (p. 28), *Euge* (p. [48]), l'introït *De necessitatibus* (*Gr.*, p. 92), l'alléluia *Dextera Domini* (p. 243), le *Gloria* des fêtes simples (p. 36*), et d'autres pièces du quatrième ton grégorien, dont le *la* est resté la corde psalmodique. Toutefois, l'ancienne tonalité donnait le rôle de dominante, dans les chants conçus au tétracorde grave, à la tierce de la finale, soit *sol*, et cette corde est conservée au chant de la Généalogie des anciens missels. Le rapport de cette note, finale des septième et huitième tons, avec sa tierce supérieure, degré prépondérant du *Gloria* pascal (*Gr.*, p. 3*), et l'identité de la corde chorale *ré* dans la dernière formule du *Kyrie* et dans la mélodie de ce *Gloria* justifient l'enchaînement par tierce majeure de la première de ces pièces avec la seconde. Enfin on a justement signalé[2] l'analogie de la coupe harmonique de l'échelle du répons *Collegerunt* (*Gr.*, p. 151) figuré en *la*, avec celle du mode de *mi* dont la division est, comme nous l'indiquons, *mi-la-ut-mi*.

La division harmonique du mode de *mi* créa comme nouvelle dominante la quinte *si*. Ce degré s'affirme dans quelques pièces grégoriennes, comme l'introït *Miserere* (*Gr.*, p. 141), l'antienne *Fac benigne* (*Antiph. Compl.*, p. 161). Mais l'emploi du *fa* comme soutien de cadence (voir le *Credo* simple ; *Gr.*, p. 45*; et le *Gloria* ambrosien ; *Revue du Chant grégorien*, avril 1897) amena l'altération du *si*, et ce degré mobile fut remplacé comme note dominante par l'*ut*. Ainsi se sont constituées les formules psalmodiques du troisième ton grégorien. Le procédé de substitution se trahit avec évidence par la comparaison des deux formules solennelle et fériale de la psalmodie de l'invitatoire du troisième ton. La première amène sur l'*ut* la récitation, qui dans la seconde se maintient et se termine sur *si* :

I	ag	ac	c	c	c	c	♮c	c	c	ca♮c♮	ag	♮c	aga	acggefe
II	g	a♮	♮	♮	♮	♮	a♮	♮	♮	♮	♮	♮d	c	a♮
	et	*al-*	*ti-*	*tu-*	*di-*	*nes*	*mon-*	*ti-*	*um*	*i-*	*pse*	*con-*	*spi-*	*cit.*

De même aux mouvements mélodiques *a♮*, *a♮a* on a souvent substitué *ac*, *aca*. Par suite, la nouvelle note de teneur acquiert une prédominance que l'on constate dans la plupart des pièces du troisième ton. Elle sert de début à la communion *Dominus* (*Gr.*, p. 142), à l'offertoire *Domine vivifica* (p. 81). Nous la trouvons jointe au *si♮* dans les introïts *Sancti tui* (p. [18]), *Sicut oculi* (p. 87), l'offertoire *Domine vivifica* (p. 81), les communions *Tu Domine* (p. 109), *Exsulta* (p. 32), et la série des antiennes gallo-romaines *Pacem tuam* (*Variæ Preces*, p. 30), *Rex sine fine* (*Processionale*, p. 124), *Evigila* (p. 122), *Lucem tuam* (*Variæ Preces*, p. 30), *Mater Christi*, *Succurre nobis*, *Solve jubente*

1. Gevaert, *La Mélopée antique*, p. 345.
2. A. Gastoué, *Essai sur la formation des modes liturgiques*. (*Revue du Chant grégorien*, avril 1897, p. 150.)

Deo (*Antiph.*, p. 382), enfin dans les antiennes *Hæc est quæ nescivit* (*Antiph.*, p. [49]), *Cum fortis armatus* et *Si in digito* (*Antiph. Suppl.*, p. 162), dont les formules thématiques semblent avoir fourni la mélodie de l'hymne *Pange lingua* (*Antiph.*, p. 202).

Ce déplacement de la dominante, qui modifia radicalement l'harmonie dorienne, fut inconnu de l'antiquité. Il s'effectua au cours du dixième siècle, à l'époque où la théorie s'empara du domaine du chant traditionnel. Gui d'Arezzo nous donne en ces termes la raison de l'innovation : « Cela s'est fait non par raison mais par contrainte. Car il était très difficile de chanter trois tons consécutifs sans interposer un demi-ton. En conséquence, négligeant la connexion normale des sons, on a cédé à la nécessité[1]. » Quelques formules, telles que les deux pièces indiquées plus haut, ont échappé au changement. Les citations suivantes, rapportées à des exemples connus, feront apprécier le caractère de l'altération subie par le plus grand nombre.

ed g a ♮ a cd c♮ a ♮ a g g a♮ a g
Cum complerentur di- es pentecostes, erant omnes

efgg g gg g a gf g gf e e
pariter [*in eodem loco*] *alleluia.* (Cf. *Antiph.*, p. 186.)
di- centes.

dc♮c
ga♮ c♮a♮ ♮ ♮ ♮ a♮ a ga
Ps. *e u o u a e.*

g g a ♮ ♮ a c ♮
Fidelis servus et prudens etc. (Cf. p. [42]).

g a ♮♮ ♮ a ♮ a g g d ca ♮ ♮ ♮c dcagg g
Sancti tui Domine florebunt sicut lilium, alleluia : et

g g ♮ c d c d dd ga ♮ ♮ ♮ag g gf e e
sicut odor balsami e- runt ante te, alleluia. (Cf. p. [17]).

♮ ♮ ♮ a♮c♮ g ♮ c♮ g aga e
Domine mi rex, da mihi in disco etc. (Cf. p. 402).

ed g a♮♮ c ♮ a a g
Cæci- li- a famula tua etc. (Cf. p. 462).

faa g ♮♮♮♮... agfe fa♮gf gagagge
Melchisedech. (Cf. *Gr.*, p. 418).

La gamme *si-fa-si*, écrite, par réduction à la quinte, *mi-si♭-mi*, se trouve dans les pièces suivantes du quatrième ton : l'offertoire *Domine fac mecum* (p. 120), les communions *Ab occultis* (p. 128), *Tollite* (p. 347), toutes trois notées dans les propres degrés de la gamme mixolydienne, avec l'extension réduite *fa-mi* ; la communion *Dilexisti* (p. [68]), dont l'intonation présente le triton : *♮gagf*, par transposition *ecede♮* ; les alléluias du type *Laudate* (*Gr.*, p. 58), l'hymne *Æterna Christi munera* (*Responsor.*, p. 134) ; peut-être aussi dans les antiennes *Speret* (*Antiph.*, p. 19), *Et omnis* (p. 21), ramenées par transposition à la dominante psalmodique de *si*, et plus sûrement dans les antiennes *In mandatis* (*Antiph.*, p. 3), *Triduanas* (p. 463), *Ne reminiscaris* (p. 214), *Cantemus* (*Antiph. Compl.*, p. 66). Les mélodies conçues dans l'ambitus, restreint ou développé, de la gamme de *si* (*mi* avec ♭) suivant la division arithmétique de quarte, représentent l'échelle mixolydienne :

1. *De modorum formulis*, 90. Voir le texte dans Gevaert, *La Mélopée antique*, p. 192.

Finale.

♮ a g f e d c ♮

e d c ♭ a g f e

Celles au contraire qui, s'étendant de la seconde ou la tierce inférieure de la finale à la quinte ou à la sixte supérieure, donnent la prédominance harmonique à la tierce, appartiennent au mode iastien intense, dérivé du mode de *sol*[1].

rares finale

g f e d c ♮ a g

c ♭ a g f e d c

Dans le plus grand nombre des chants du mode de *mi*, les deux échelles *mi*-♮-*mi* et *mi*-♮-*mi* se réunissent. On doit citer comme type de tonalité mélangée le graduel *Speciosus* (*Gr.*, p. 47), dont l'étendue est normale et la coupe arithmétique (*mi-la-ut*). La note la plus grave de ce mode est le *la*, atteint par les alléluias du type *Veni Domine* (p. 22). Une conséquence de ce mélange des tonalités est la discordance de la mélodie bémolisée de l'antienne et de la formule psalmodique régulière du IVe ton. Cf. introïts *Misericordia* (p. 238), *Eduxit eos* (p. 230).

Nous avons, comme dans le mode de *ré*, des pièces d'ambitus étroit n'atteignant pas le *si*, tels sont les introïts *Reminiscere* (*Gr.*, p. 99), *Judica* (p. 169), dont l'étendue est d'une sixte, et les suivantes dont le développement ne va pas au delà d'une quinte : introït *Resurrexi* (p. 215), communions *Quod dico vobis* (p. [30]), *Memento* (p. 352). D'autres enfin omettent ce degré : offertoire *Tui sunt* (p. 35), introït *De necessitatibus* (p. 92) ; mais la rareté de ces derniers exemples en fait ici une exception, provenant sans doute, comme l'élévation des formules de psalmodie, de la substitution de l'*ut* à *si*.

Un type particulier d'antiennes, savoir : IV A. *Ex Aegypto* (*Antiph.*, p. 63), IV d. *Sion* (*Antiph. Compl.*, p. 67), répondant, comme les pièces signalées p. 176, à l'échelle dorienne, ou, par l'introduction du bémol (*Ecce veniet* ; *Antiph. Compl.*, p. 61), au système hypodorien, constitue un timbre en dehors du mode régulier du quatrième ton, auquel on les rattache, et les anciens appliquaient à cette classe d'antiennes une formule spéciale de psalmodie[2].

Faute de pouvoir les ramener intacts à l'une des catégories modales théoriques, les savants du moyen âge proclamèrent l'illégitimité de ces timbres : *Quas nothas, id est degeneres et non legitimas appellamus*[3], et les classèrent diversement. Par sa cadence de tierce mineure *ut* (♮) *la*, cette formule d'antienne pouvait se rapporter au deuxième ton (voir GERBERT, *Enchiriades*, I, 217) ; mais le début est conforme à la tonalité du septième ton (cf. *Dirupisti* ; *Antiph.*, p. [9]), et la pause intermédiaire, au lieu de s'exécuter, comme dans le deuxième ton, sur le *fa* (*ut*), se fait sur *sol* (*ré*), qui est en outre la teneur de la psalmodie. Celle-ci présente, avec la cadence *ut* (♭) *la*, le mou-

1. Cf. GEVAERT, *La Mélopée antique*, p. 100.
2. *Variæ Preces*, p. 192. Voir *Revue du Chant grégorien*, mai 1896.
3. Réginon, dans GEVAERT, *La Mélopée antique*, p. 112, note. M. Gevaert donne (p. 205-211) l'histoire des altérations de ce groupe d'antiennes, sans conclure à une leçon exacte de la mélodie.

vement mélodique du quatrième mode, et spécialement la coupe par quarte, *la-ré* (*mi-la*). Aussi a-t-on attribué à ces antiennes, au défaut de leur propre formule psalmodique, celle du quatrième ton. Les rédacteurs de l'Antiphonaire cistercien, y substituant, après Gui d'Arezzo, la psalmodie du septième, remanièrent la mélodie de l'antienne elle-même.

Ces formules appartiennent au mode de *la*, dont elles composent une variété, tenant à la fois, grâce au degré mobile qui précède la fondamentale, du mineur droit et du mineur inverse.
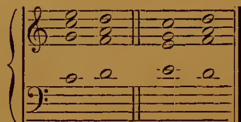
*
* *

Ces explications relatives à la constitution des modes mineurs fourniront-elles quelques points d'appui nouveaux à l'un ou l'autre des systèmes entre lesquels les harmonisateurs du chant grégorien partagent leurs opinions? Nous ne pouvons le prétendre; toutefois, de menues observations résultant de l'étude faite ci-dessus peuvent être utilement présentées au lecteur.

D'abord, la modalité du ton authentique et du ton plagal correspondant étant identiques, l'harmonisation doit à peine différer de l'un à l'autre. La prédominance, dans le mode plagal du *ré* (deuxième ton), de la dominante *fa*, l'absence, dans beaucoup de chants de ce mode, du degré sensible, et la descente au tétracorde grave, sont autant de différences, d'ailleurs indiquées plus haut, par où le deuxième ton s'éloigne du premier. Mais la conformité des éléments toniques, des formules finales et des notes de pause dans l'un et l'autre ton justifient l'analogie d'harmonisation proposée. L'accord fondamental est celui de *ré* mineur. Celui de *la* mineur est légitime, mais la succession antitonale des deux accords mineurs engage à n'user du second que sur les temps faibles de la mélodie, ou lorsque ce degré de quinte ne suit ni ne précède immédiatement la fondamentale. L'emploi du *si* ♭ est souvent nécessaire pour éviter le triton. Il appartient d'ailleurs en propre à l'échelle des pièces transposées du mode de *la*.

Il n'est pas besoin d'exposer plus longuement des points sur lesquels les harmonistes grégoriens s'accordent sans difficulté. Le cas est tout autre pour le mode de *mi*. Beaucoup de musiciens considèrent la finale comme fondamentale et terminent sur *mi* la gamme harmonique de ce mode. D'après eux, en effet, les successions



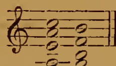
sont aussi légitimes, malgré la différence de position des intervalles, que celles du mode de *ré* :



L'oreille éprouve sans doute, à l'audition des formules en *mi*, une sensation de dureté, provenant, nous dit-on, de l'inaccoutumance, et, au surplus, inhérente au caractère du chant lui-même[1]. A l'encontre, on soutient que des

1. L. NIEDERMEYER et J. D'ORTIGUE, *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, p. 64.

intervalles harmoniques de cette sorte doivent « être amenés naturellement et sans dureté, et réclamés par le style de la mélodie[1] ». Ils sont voulus, reprend-on, par « la logique invincible des faits musicaux..., qui nous y amène... dans les conditions rigoureuses de la tonalité grégorienne[2] ». Mais alors, conformément au principe qui a déterminé la succession de cadence du mode de *mi*, les chants du mode de *si* non transposé exigeraient pour harmonie finale l'accord construit sur cette note, au moyen des sons de l'échelle de ce mode, soit
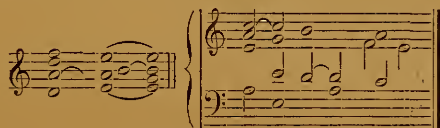


On admettra difficilement ici l'accord final de quinte diminuée[3] : toute fondamentale exprime le repos et paraît demander l'harmonie de l'accord parfait.

Les contrapuntistes fondamentalisaient le *mi*, mais en diésant le *sol*, ce qui altère l'échelle chromatique. Au surplus, selon la très juste remarque de M. de La Tombelle[4], les maîtres des quinzième et seizième siècles n'ont pas fait à proprement parler de l'harmonisation du plain-chant dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui.

Une autre école enseigne que les gammes harmoniques véritables des modes de *mi* et de *si* sont sous-entendues, et que la fondamentale est *la* pour le premier de ces modes, *sol* pour le second, *ut* et *la* servant respectivement de fondamentale incidente[5].

S'il ne nous appartient pas de proscrire par système ni l'une ni l'autre manière de procéder, nous pouvons du moins proposer une distinction. On reconnaîtra que souvent la note *mi* est amenée en cadence finale de telle manière que les accords de *la* mineur ou d'*ut* majeur résultent des éléments mélodiques eux-mêmes. Néanmoins, l'accord de *mi* mineur peut presque toujours suivre : de cette sorte, les harmonistes soucieux de maintenir à la note *mi* la fonction de fondamentale trouveront satisfaction. Enfin, les notes soutenues d'un accord à l'autre neutralisent l'effet du contact de deux tons étrangers, et, au moyen de ce procédé, les successions contestées deviennent bonnes, ainsi que le montre Lemmens lui-même (p. 137, 138) :



L'usage des artifices harmoniques dont nous venons de fournir un exemple, les anticipations, les prolongations, les septièmes secondaires, conviennent à l'harmonisation des mélodies grégoriennes, sans contrarier le caractère grave de ce chant, qui, d'une part, repousse les amollissements de l'art mondain, et ne saurait, de l'autre, s'accommoder d'une harmonie correcte, mais dure et offensante pour l'oreille.

Dom J. Parisot.

1. A. Gastoué, *Revue du Chant grégorien*, avril 1897, p. 152.
2. D'Ortigue, loc. cit.
3. Voir *Traité de l'accompagnement du plain-chant*, Supplément (Partie pratique), par E. Gigout, p. (4) et 34.
4. *Tribune de Saint-Gervais*, juin 1898, p. 143.
5. Lemmens, *Du Chant grégorien*, Gand, 1886, p. 135, 149.

LES ORGANISTES FRANÇAIS DU XVIIe SIÈCLE

Jean Titelouze (1563-1633).

CONFÉRENCE PRONONCÉE DANS LA SALLE DE LA SOCIÉTÉ SAINT-JEAN

le 24 mars 1898

(SUITE)

Sa prose est mieux formée. Si, dans un mode poétique, il ne sut « accorder son luth aux sons de la lyre grecque et romaine », il se rachète dès que sa muse est plus libre. Dans la dédicace de son premier ouvrage, en 1623, il produit l'heureux témoin de son ingéniosité à fixer, par un langage intelligible encore, bien que déjà précieux, les réminiscences classiques dont il pare l'hommage de son œuvre à Messire Nicolas de Verdun, « chevalier, conseiller du roi en ses Conseils d'État et privé, premier président en son Parlement et chancelier de Monsieur, frère unique du roi ».

Les raisons qui portèrent Titelouze à dédier ses *Hymnes* à Nicolas de Verdun s'expliquent par les relations de ce dernier avec la famille de l'archevêque de Rouen, François de Harlay (1585-1653). Premier président du Parlement de Toulouse en 1600, il avait succédé en 1611 à Achille de Harlay, qui se démit en sa faveur de la charge de premier président du Parlement de Paris. A son renom de justice et de généreux désintéressement, se joignait une réputation d'homme de lettres. Nicolas de Verdun était tellement versé dans le grec et le latin, nous dit Moreri, qu'il y répondait sur-le-champ aux harangues qu'on se plaisait à lui adresser dans ces deux langues. Tallemant des Réaux, qui fit payer l'oubli dont il releva les héros de ses historiettes par de terribles médisances, ajoute qu'il était fort laid, tellement laid que du Monstier refusa de le peindre. Il mourut dans la retraite, près de Paris, le 6 mars 1627, après une vieillesse maladive[1].

La dédicace de Titelouze mérite d'être reproduite :

« Monseigneur, dit-il, en vous offrant cet ouvrage, j'imite les anciens qui consacroyent à leurs dieux les premiers de leurs fruits, bien qu'ils ne fussent pas ignorants qu'ils se repaissoyent de viandes plus exquises ; car ce ne sont point des discours que je vous présente dont l'éloquence ou la hauteur du sujet puisse occuper dignement le rare esprit que Dieu vous a donné pour entretenir ici-bas les hommes en l'admiration de ses merveilles, mais seulement un petit livre de musique, tel pourtant que l'on n'en a point encore imprimé en France de son espèce. J'ai pensé que la nouveauté qui donne à toutes choses un prix excédant leur valeur feroit naître à plusieurs le désir de le voir ; mais, de peur que n'en estant bien satisfaits, ils ne le mesprisent, autant qu'ils l'auroient favorablement receu, j'ai osé graver votre nom en son frontispice pour les en empescher, scachant bien que tous les hommes auront

1. Le portrait qu'en fit Michel Lasne (coll. Hennin, t. XXIV, 2107) justifie de tout point l'anecdote de Tallemant. La rigueur que déploya Nicolas de Verdun dans le procès des d'Entragues et de Villefort (1605) s'accorde bien avec cette physionomie dont les lignes restent inflexibles dans leur difformité, fièrement acceptée et soutenue.

envers vous le même respect que les payens portoyent à leurs dieux, ne les honorant point seulement mais aussi leurs temples, leurs autels, des arbres, des buissons, voire même des pierres insensibles, pourveu qu'elles leur fussent dédiées. Que si au contraire j'ai ce bonheur de voir mes travaux en quelque estime dans le monde, toute la gloire vous en sera düe comme y estant entrés sous les heureux auspices de votre faveur. Permettés donc, je vous supplie, Monseigneur, que ce petit livre se puisse vanter que vous le protégés et l'adveu que vous luy en donnerés joint au tesmoignage de la bienveillance qu'il vous plait me porter, m'augmentera davantage le désir d'estre, Monseigneur, votre très humble et très obeissant serviteur. »

Ici, Titelouze reste, jusqu'à un certain point, sobre d'allusions flatteuses. Nous devons lui savoir gré de n'être pas tombé dans l'exagération, car des exemplaires étaient nombreux en ce temps du genre d'épîtres auquel de pénibles faiblesses du grand Corneille devaient laisser, plus tard, le nom d' « épîtres à la Montauron ». Si nous insistons sur cette remarque, purement littéraire, c'est à cause, non seulement de la forme très littéraire de la dédicace de Titelouze, mais aussi pour ce fait que le président de Verdun lui-même se trouvait accoutumé à de moins discrètes louanges. Le prédicateur Estienne Binet (1569-1639) lui avait adressé une sorte de traité de l'amplification oratoire, intitulé : *Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices. Pièce très nécessaire à ceux qui font profession d'éloquence.* Sous le pseudonyme de René François (René-bis natus-Binet), l'auteur ne se contente pas d'évoquer le prestige de l'autorité royale, dont Nicolas de Verdun est le dépositaire, mais, rappelant l'anecdote de Psaphon [1], il écrit : « Tous ces petits essais que j'ay faits de ma main... diront que vous estes l'oracle de la justice, le père de l'éloquence,... le protecteur des beaux esprits, un exemple de piété, la terreur des meschans et mille autres choses semblables. »

Une observation me reste à faire sur la dédicace de Titelouze. Il annonce son livre comme le premier imprimé pour l'orgue en France, et l'on pourrait en conclure qu'il fut le premier organiste français dont les œuvres subsistent. Il nous faut signaler avant lui les compositions de Champion, restées manuscrites, et surtout les trois livres publiés par Pierre Attaingnant, en 1530, en 1531 et l'un sans date.

Ce sont les tout premiers monuments qui nous soient parvenus de l'art des organistes français, art certes encore bien informe, mais au témoignage duquel les seuls essais de Conrad Paumann [2], mort en 1473, et de Paul Hofhaimer (1459-1537) soient antérieurs, du moins parmi les œuvres dont nous pouvons encore juger. De plus, on peut les considérer comme les premières œuvres d'orgue imprimées. L'un des deux versets que je vais vous faire entendre est une transcription ornée du *Te Deum laudamus,* tirée du recueil intitulé : « *Magnificat* » *sur les huit tons avec* « *Te Deum laudamus* » *et deux préludes*, le tout mys en tabulature des orgues, espinettes et manicordions, imprimez à Paris par Pierre Attaingnant, libraire demourant en la rue de la Harpe, près l'eglise Saint-Cosme. Kal. Martii 1530. Avec privilege du Roy

1. Psaphon avait appris ses oiseaux à répéter : « Psaphon est Dieu », puis leur avait rendu la liberté. Saint-Germain disait que, pour Richelieu, l'Académie était « une volière de Psaphon ».
2. Cf : « Das Locheimer Liederbuch nebst der *Ars organisandi* », ap. F. Chrysander : « Iahrbücher für musikalische Wissenschaft. » 1871, p. 71.

nostre sire pour trois ans. » Le second est un *Deo gratias*, qui fait partie des « *Treze Motetz musicaul auec ung Prelud*, le tout reduict en la tabulature des orgues, espinettes et manicordions et telz saimblables instruments, imprimez à Paris... etc., desquels la table s'ensuyt. Kal. April. 1531. »

J'ai emprunté ces deux exemples à l'*Histoire de l'Orgue* de A. G. Ritter (Leipzig, 1884). Ils y sont publiés d'après des exemplaires conservés à Munich, et nous pouvons regretter qu'aucune de nos bibliothèques n'en possède au moins une copie, ainsi que des œuvres de Champion, qui ne se trouvent qu'à Bruxelles.

L'avis au lecteur qui suit la dédicace des *Hymnes de l'Église* de Titelouze est une sorte de manifeste. Il s'y prononce sur certains « points du temps », en particulier sur l'usage de la quarte, qu'il défend, avant du Cousu, par des raisons dont le seul défaut est d'être surtout basées sur l'autorité des anciens. Papius Gandensis, en son livre *Des Consonnances*[1], rapporte comment il se jouait des plus assurés détracteurs de cet intervalle. Il priait son adversaire de chanter à l'unisson d'une flûte, puis à la quinte au-dessus. Mais l'élévation des sons de la flûte troublait l'entendement de celui-ci, et Papius avait le plaisir de lui faire déclarer excellente ce qu'il croyait la quinte au-dessus de la note donnée par la flûte, et qui était la quarte au-dessous, tandis que, sollicité de prendre la quarte supérieure, il entonnait la quinte au-dessous, et la jugeait détestable. Nous eussions préféré cette démonstration, pleine de joyeux bon sens, à l'ambitieuse dissertation de Titelouze : il a beau invoquer Pythagore et Ptolémée, qui ont, dit-il, « estably et constitué les gonds de la science, dans la division dudit diatessaron », mais ne nous prouve rien.

A ses opinions, Titelouze ne peut se garder de mêler, par provision, une défense de ses propres essais. C'est presque avec mauvaise humeur qu'il la présente. Des traces d'amertume y transparaissent dès les premières lignes : elles deviennent plus évidentes, si on les rapproche de quelques jugements portés dans des lettres écrites à Mersenne peu de temps avant l'apparition des *Hymnes de l'Église*.

Mersenne pratiquait volontiers l'art ingénieux de se faire une érudition avec les recherches de ses amis. Lorsque Gantez dit, dans la vingt-deuxième lettre de son *Entretien des musiciens* (Auxerre, 1643) : « Le Père Mercene (*sic*) diroit mieux les raisons d'un motet qu'il ne les sauroit faire », on peut se demander si Mersenne n'eût préféré emprunter une critique à l'un de ses correspondants, quitte à l'imprimer ensuite comme venant de lui. Mais, s'il insère dans ses ouvrages, parfois à la légère, des assertions qui ne lui appartiennent pas, on doit lui rendre grâces pour l'enquête qu'il ouvrit, enquête dont le résidu forme de gros volumes manuscrits où nous pouvons aussi bien puiser des renseignements sur le chant des « Canadois », que sur la bibliothèque de l'Escorial.

Sept lettres de Titelouze se trouvent dans ces papiers[2]. Les deux premières sont de 1622, du 2 mars et du 9 août. Ce sont des réponses à diverses

1. *Andreæ Papii Gandensis de Consonantiis seu Pro diatessaron* libri duo. Anvers, Plantin, 1581 ; chap. XIII, p. 53-54. Pour mieux convaincre son interlocuteur, il se plaçait avec lui à portée d'un écho, ce qui lui permet, en relatant le succès de ses expériences, de s'écrier, humoristique allitération qu'on peut lui pardonner : *Ego et Echo risu personare*.

2. Ces lettres ont été publiées, avec des notes, par M. l'abbé Colette, dans le *Bulletin* du mois de juin de 1898 de la *Société de l'Histoire de Normandie* (p. 272 à p. 293). Rouen, 1898.

questions sur la constitution et les effets des modes. Titelouze ne manque pas d'y faire le procès à ses contemporains, préoccupés de trop de « vanitez, d'ambition et d'auarice » pour rester accessibles aux effets qu'il a vus, dit-il, « il y a seulement vingt ans que le siecle estoit plus doux et sensible aux armonies ». Et cependant, l'on n'a jamais composé avec autant de talent « sur tant de belles et bonnes figures de contrepoint ». Le jeu et la facture des instruments ont aussi fait de grands progrès, mais à quoi bon? « Il me souvient d'avoir veu en ma ieunesse, écrit-il, tout le monde admirer et se ravir d'un homme qui touchait le but et assez mal pourtant, et maintenant j'en voy cent plus habiles gens que luy mille fois que l'on ne daigne presque pas écouter. »

Plaintes de vieillard! Pour le bon chanoine, cette aigreur était moins le douaire d'un âge avancé — il n'avait que cinquante-neuf ans — que la suite de son état maladif.

Sa première lettre débute par des allusions à son « indisposition », et si ses remarques sont écourtées, c'est parce que son « incomodité lui fait tomber la plume de la main », et que le médecin lui ordonne de prendre le repos. Mersenne réclame en vain un exemple noté. « Monsieur mon Père, écrit Titelouze dans la seconde lettre, s'il vous a ennuié d'atendre ce que m'avez demandé, il m'a encore plus fasché d'atendre sy longtemps ma santé, bien que je l'aye remise a la volonté de notre bon Dieu, et ne l'ay pas encore assez forte pour trauailler à ce cantique; les médecins m'ont chassé de mon logis pour quelque temps, esperant que l'air des champs me remettrait, mais je suis encore incommodé de debilitez. Je vous supplie de tout mon cœur de donner cette commission a quelque galant homme de Paris; M. Mauduit vous en adressera quelqu'un s'il n'en veut prendre la paine luy-mesme. »

L'excuse était valable et bien fondée. D'autres témoignages justifient l'inaction de Titelouze. L'un, pour la même année 1622, émane encore de lui-même : il se fait remplacer à l'expertise de l'orgue de Néville par Jolliet, organiste à Chartres. Cornier[1], qui servit à plusieurs reprises d'intermédiaire entre Titelouze et Mersenne, nous fournit dans ses lettres d'autres indications. Malheureusement cette correspondance est assez mal classée, et la chronologie en est bien difficile à établir. Il semble toutefois que ses informations sont antérieures à 1626. « Pour M. Titelouze, écrit-il, je ne l'ay point vu depuis une grande maladie qu'il a eu de nouveau. Quand je le reverray je le feray souvenir de ce que vous lui avez escrit...... Pour ce que vous me demandez de musique, je ne congnoy personne de ces messieurs qui composent à la sainte Cécile, car Monsieur de Titelouze ne s'amuse plus a cela ».

« Pour ce que vous désirez de M. Titelouze, dit Cornier dans une autre lettre, sitost qu'il sera guery de ses gouttes qui le tiennent encore ung petit, je croy que vous l'aurez à Paris : cela, j'espère, sera sitost que vous pourrez vous mesme vous aboucher avec luy, et vous satisfaire sur les choses dont vous avez autrefois communiqué ensemble. »

D'autre part, Titelouze annonce à Mersenne son intention de le visiter à Paris, par une lettre du 24 novembre 1624. « J'ay beaucoup d'autres choses

1. Ou Le Cornier.

à dire.... que je reserveray vers la fin de ceste année, qui sera le temps que je me prometz, aidant Dieu, d'avoir le bien de vous voir, s'il ne m'arrive de grands empeschemens. »

Un an plus tard, Lefebvre, chimiste à Rouen, écrit à Mersenne : « Messieurs Cornier, Stanihurste et Titelouze vous baisent très humblement les mains,... et le sieur Titelouze se rendra pour certain (à Paris) incontinent apres les Roys. » (14 décembre 1625.)

Ce fut sans doute à ce dernier voyage que Titelouze remit à l'éditeur Ballard la messe à quatre voix et le *Magnificat* pour l'orgue qu'il publia en 1626. Comme les *Hymnes de l'Eglise,* les versets pour le *Magnificat* sont accompagnés de pièces de vers dédiées à Titelouze par ses admirateurs. Parmi les auteurs des vers joints aux *Hymnes*, il faut citer Pierre Bardin (1590-1637), mathématicien et poète, qui se noya en voulant sauver son ancien élève, d'Humières, et le fameux Saint-Amant (1594-1661). Tous deux étaient de Rouen, et ils entrèrent à l'Académie française dès les premières années de la fondation. Pour le *Magnificat*, nous signalerons les poésies des deux Habert, académiciens également. L'un, Philippe, périt à l'armée, âgé de trente-deux ans, commissaire général de l'artillerie (1637). Germain, son frère, était abbé de Cerizy et de La Roche. La pièce de vers fait partie du recueil manuscrit de Valentin Conrart. Nous l'y avons trouvée (p. 285), sous ce titre : *Epigrame a Monsieur de Titelouse, sur ses airs des orgues*[1].

L'avant-propos du *Magnificat de tous les tons avec les versets pour l'orgue* est moins développé que l'avis au lecteur des *Hymnes*. Surtout on n'y trouve plus le même ton de profession de foi. Il se pourrait d'ailleurs que Titelouze craignît de rester incompris dans ses dissertations, car il destine l'œuvre à « ceux qui ont besoin d'estre enseignez », et ce danger lui paraît s'accroître, s'il considère l'objet de ses études actuelles, arides et de haute spéculation. Il préfère s'entretenir par lettres avec Mersenne. Que n'est-il à Paris ! « J'ay regret de ne pouvoir vivre aupres de vous a exercer ma petite musette, lui écrit-il le 26 mars 1628, n'aiant icy personne a qui conferer », et il ajoute, avec plus de vérité que de modestie : « Et je croy que vous n'en trouvez guère à Paris pour vous. » C'est à la suite d'une nouvelle crise que Titelouze parle ainsi, se livrant, dès sa convalescence, à de nouvelles observations sur les problèmes fondamentaux de la musique, qu'il cherche à résoudre par l'établissement d'un monocorde, et dont l'étude lui suggère des remarques sur des essais de notation numérique, que Mersenne avait basés sur la proportionnalité des intervalles.

(A suivre.) A. PIRRO.



DE L'UNION DES VOIX ET DES INSTRUMENTS
DANS L'ÉCOLE DU CONTREPOINT VOCAL

M. Henri Quittard a publié dernièrement, dans l'*Ouest artiste*[2] de Nantes,

1. Ce recueil est conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal.
2. Numéros des 12, 19 et 26 mars 1898.

trois articles très intéressants sur l'accompagnement instrumental des œuvres de musique religieuse au seizième siècle. Nous ne saurions les passer sous silence, bien qu'à première vue ils paraissent donner tort aux principes mêmes de notre *Schola*.

M. Quittard, avec beaucoup d'habileté, veut nous prouver par des textes et des images que la musique était accompagnée. Suivons-le donc dans ses déductions, nous réservant de les combattre et d'en tirer un enseignement à notre tour.

*
* *

M. Quittard remarque tout d'abord que certains documents graphiques de l'époque, frontispices, estampes, tableaux peints, représentent, mêlés, les éléments vocaux et instrumentaux, telle cette célèbre suite d'Albert Dürer, *Le Triomphe de Maximilien*, où un des chars du cortège porte un groupe nombreux de chantres et d'enfants en costume de chœur, et avec eux un quatuor de cornets et de trombones. Puis, invoquant les textes, il nous cite les pièces laissées par Massimo Trojano, membre de la chapelle de Munich, que dirigeait Orlando Lasso : « Trente-cinq chanteurs, dont douze enfants, composaient le chœur ; sept artistes jouaient des différentes espèces de violes et plusieurs d'entre eux également du luth, du cornet et du trombone ; cinq joueurs de cornets et trois organistes, servant par semaine, complétaient cette chapelle, la plus considérable de l'Europe. Plus tard même, le nombre des instrumentistes fut porté à trente. » Prenant alors l'ouvrage de Prætorius, *Syntagma musicum*, M. Quittard extrait du chapitre VII du troisième volume les citations suivantes, intéressantes à plus d'un titre.

« Tout le chapitre VII du troisième volume traite de la manière de *combiner dans un concert ou un motet à un ou plusieurs chœurs les voix humaines et les instruments de toute espèce*. Un grand nombre de musiciens en Allemagne, dit l'auteur, pratiquent couramment ce genre de combinaison qu'il nomme *variatio*. Il semble donc bien que c'était à cette époque une tradition déjà ancienne.

« Je prendrai comme exemple, dit Prætorius, les motets d'Orlando (de Lassus) qui « se trouvent dans toutes les mains. »

« Voici le motet *Laudate pueri Dominum*, à 7 voix en deux chœurs.

« Pour le premier chœur, que l'on dispose les 2 discants (soprani) pour 2 traver- « sières, ou 2 violons, ou 2 cornets. L'alto (pris comme basse de ce chœur) sera chanté « à voix seule. Dans le deuxième chœur, l'alto (comme dessus de ce deuxième chœur) « également à voix seule. On arrangera les 2 ténors et la basse pour 3 trombones ».

« Nouvelle combinaison pour un autre motet du même, *In convertendo*, à 8 voix et deux chœurs.

« Pour le premier chœur, il sera bon d'employer 3 traversières, ou 3 cornets-sour- « dines ou 3 violons ; ou mieux encore 1 violon, 1 cornet et 1 flûte, chaque instrument « suivant la partie. Pour la quatrième voix du premier chœur 1 chanteur (ténor), « avec, si l'on veut, 1 trombone : ou encore 1 trombone ou 1 basson à l'exclusion « du chanteur. Mais dans ce cas, il faudra joindre 1 enfant à l'une des parties de « soprani *pour que les paroles puissent être entendues*. Pour le deuxième chœur on n'em- « ploiera rien que les voix. »

« Pour un troisième motet à 10 voix en deux chœurs, *Quo properas*, il n'indique pas moins de sept combinaisons différentes.

« 1° *Premier chœur* : cornet, 4 trombones, ou bien les voix seules ; *deuxième chœur* : « cornet et trombones jouant plus fort.

« 2° *Premier chœur* : voix seules ; *deuxième chœur* : cornet et trombones.
« 3° *Premier chœur* : voix seules; *deuxième chœur* : violes da braccio (violons et « basse).
« 4° *Premier chœur* : voix seules; *deuxième chœur* : 1 flûte douce, 2 trombones, 2 bas- « sons.
« 5° *Premier chœur* : violes da braccio ; *deuxième chœur* : 1 flûte traversière, 4 trom- « bones.
« 6° *Premier chœur* : violes da braccio; *deuxième chœur* : 2 flûtes douces, 2 trombones, « 1 basson.
« 7° *Premier chœur* : 2 flûtes douces, 2 trombones, 1 basson ; *deuxième chœur* : « 1 cornet, 4 trombones.
« Dans de semblables chœurs, on doit toujours joindre aux groupes d'instruments « une partie de discant (soprano), de ténor ou d'alto, etc., chantée par une voix *pour « que les paroles puissent être entendues.* »

*
* *

Voilà qui paraît probant. Pourtant, avant d'acquiescer, examinons de près ces témoignages.

A l'examen de la planche d'Albert Dürer, comme à celui du frontispice des livres de l'édition d'Atteignant, par exemple, où chanteurs et instrumentistes fraternisent, je ferai d'abord remarquer à M. Quittard qu'au seizième siècle, nombre de pièces qui nous occupent, surtout s'il s'agit de chansons, se « sonnaient », aussi bien qu'elles se « chantaient », sans qu'il soit dit pour cela que les deux éléments fussent mélangés. Je n'en donnerai pour preuve que l'anecdote bien connue de cette princesse qui, pour se donner du cœur en passant de vie à trépas, se fit « sonner » la célèbre *Bataille de Marignan*, dont il existe à la bibliothèque du Conservatoire des copies pour violes seules, sans trace de paroles. Quant à l'estampe de Dürer en particulier, ne s'agit-il pas là d'un cortège en plein air, d'où la nécessité de renforcer les voix, comme semblait l'indiquer plus tard Schütz dans son magnifique épithalame « *Haus und Güter erhebt men von Eltern* », où deux orchestrations, doublant les voix, semblent composées suivant le milieu et la circonstance où devait s'exécuter le morceau : luths, violes et bassons, s'il s'agit d'un intérieur ; hautbois, trompettes et trombones, s'il s'agit de la rue? Et puis rien ne prouve que les deux groupes instrumentaux et vocaux n'alternent entre eux.

Quant à la composition de la chapelle de Lassus, nous sommes à Munich, c'est-à-dire loin des pays latins, des pays de la tradition et du goût, créateurs de l'art lui-même, à une cour dont les fastes remplirent l'histoire. Je doute qu'à la chapelle de Séville, où Guerrero priait et s'enfermait comme dans une châsse de sainteté, de semblables orgies de sonorité fussent en usage. Du reste, le développement anormal du nombre de chanteurs, quand on considère ce qu'étaient la plupart des maîtrises au seizième siècle, prouve combien l'on désirait la pompe et l'éclat à Munich. En 1449, la maîtrise d'Orléans, une des plus célèbres de France, n'entretenait que huit enfants et autant de chantres. Sous Louis XII, à Saint-Quentin, célèbre maîtrise de Josquin des Prés, il y avait huit enfants. A Blois, en 1600, il n'y avait que quatre enfants, et si nous allons à Rome, nous verrons qu'à la Sixtine on n'a jamais compté plus d'une vingtaine de voix. M. Quittard avoue qu'à la Sixtine on a tou-

jours chanté « a cappella » ; mais c'est aller trop loin que de poser en règle l'usage d'instruments en Allemagne, en France, en Espagne, dans tous les pays du contrepoint vocal. Je considérerais assez volontiers l'exemple cité comme une faute de goût, comme une véritable exception, comme une preuve de l'infériorité musicale de l'Allemagne d'alors. Schütz n'était pas encore né et n'avait pas encore apporté à l'art allemand le chaud accent vénitien qu'il tenait de Gabrieli.

Le chant « a cappella », croyons-nous, importé en Italie par les Flamands et les Français de notre Ile-de-France, est avant tout une émanation directe de notre génie. C'est Palestrina qui lui a donné sa forme définitive et c'est à Palestrina qu'il faut s'en référer pour son mode d'exécution. C'est la chapelle papale d'alors qui détenait sans contredit la tradition incomparable — et non une chapelle bavaroise.

Le texte de Prætorius n'en reste pas moins, comme nous le disions tout à l'heure, bien intéressant à plusieurs points de vue, ne nous prouverait-il que ce fait qu'au dix-septième siècle on savait déjà « travailler » une œuvre, tout comme de nos jours ; on pratiquait déjà l'arrangement, pour ne pas employer un terme plus énergique. Les textes sont vraiment édifiants. Les parties écrites n'étant qu'à demi chantées, certaines étaient remplacées par des instruments ; il en est la plupart du temps de même pour les *alti* dans nos maîtrises, dont on ne trouve trace que sur la partition de l'organiste. Tout ceci n'est-il pas bien misérable, et est-ce bien dans ces élucubrations qu'il faut, comme le prétend M. Quittard, rechercher les premières manifestations de l'orchestre moderne ?

N'est-ce pas plutôt dans la première musique sur basse chiffrée, dans les premiers *laudi*, pères de nos opéras ?

Je ne saurais suivre M. Quittard quand il prétend qu'en Italie même on accompagnait les voix. Nous citerait-il Viadana, l'un des inventeurs de la basse continue, qui vivait en plein dix-septième siècle ? En France, il n'est pas plus heureux : il nous parle de joueurs de cornets, attachés aux chapelles des rois Henri IV et Louis XIII, et de ces joueurs de bassons dont parle Kircher, et qui ne devaient être que de vulgaires serpents !

Une chose que M. Quittard passe sous silence, ce sont les éditions du temps ; toutes, même celles de Lassus, portent des paroles à toutes les parties et ne disent nullement que les *pratiques* dont nous parle Prætorius fussent courantes. Il y avait une tradition, qu'au moment de la décadence on ne craignit pas d'enfreindre, voilà tout.

*
* *

Faut-il conclure qu'en principe la musique du seizième siècle devait se chanter sans accompagnement ? *Certainement oui.* Mais puisqu'elle a été parfois accompagnée, devons-nous à notre tour la soutenir par le jeu des instruments ? *Oui certainement* s'il nous est matériellement impossible de faire autrement, comme il est d'usage de le faire, paraît-il, à la célèbre maîtrise de Langres, l'acoustique de la cathédrale étant défavorable aux voix seules. Vous admettez donc l'orchestre à l'église ? *En aucune façon,* car qui dit orchestre, dit musique de concert, formules d'accompagnement en batteries, trémolos,

ritournelles et le reste, style absolument approprié à la musique de théâtre. Il faut — selon d'ailleurs les exemples de Prætorius, — purement et simplement doubler les voix ou les soutenir même d'un accompagnement lié comme celui de l'orgue, avec des instruments à vent ou même des violons. Ce n'est pas *jouer de l'orchestre*. Là encore le *style* sauve les apparences. Je sais bien qu'admettre l'orchestre en principe, c'est ouvrir la porte à tous les abus, comme celui de ce bon Père S. J. qui, dans un de nos grands collèges, fit volontiers chanter la *Missa Brevis* de Palestrina, mais à la condition qu'une *orchestration indépendante et modernisée* y fût ajoutée !

Si nous ne pouvons chanter sans accompagnement faute de personnel, ou pour cause de milieu défavorable, ne craignons pas de doubler les voix, de préférence par l'orgue, même par des instruments, voire même des violons, mais que cela soit accompli avec un tact parfait. Le *Cæcilien Verein* de Ratisbonne n'y est pas non plus opposé. De là à faire jouer la berceuse de *Jocelyn* par *deux mandolines* et harmonium, comme cela s'est fait dans une paroisse de grande ville de l'Ouest, il y a de la marge ! Allez donc créer des sociétés régionales pour favoriser la renaissance de l'art religieux et assurer la décence du culte, vous ne saurez jamais triompher de certains curés ! Deux mandolines devant le Saint-Sacrement ! à quand le chapeau chinois ?
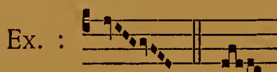
Ch. Bordes.



DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN

(Suite)
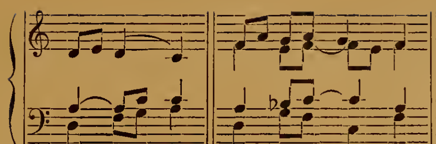
Le premier cas particulier que nous examinerons est, dans les groupes conjoints, celui de la note doublée.

Ex. : 

Les deux notes à l'unisson (*sol-sol* = *ré-ré*) s'exécutent comme une seule note longue. Il n'y a pas deux émissions de son, mais une seule. Où doit tomber l'accord ? Sur la première de ces deux notes, et non sur la seconde, ce qui serait fautif au point de vue rythmique. Le frappé, en effet, porte sur la première note et non sur la seconde. En mettant l'accord sur cette dernière, qui coïncide avec le levé rythmique (puisque les deux groupes ne sont modifiés que par la jonction et la vocalisation, mais ne sont pas modifiés sous le rapport du rythme), on commet une faute de rythme dans l'accompagnement : on arrive à contre-temps et en retard.

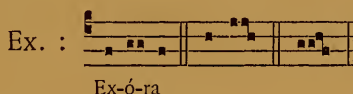
En général, il n'y a pas d'inconvénient à placer deux accords sous cette double note, quand on se trouve à une cadence où le ralentissement du mouvement qui l'accompagne facilite ce procédé.

Ex. : 



Le dernier exemple montre que nous prenons les groupes tels que nous les donne la notation guidonienne reproduite par Dom Pothier dans le *Liber Gradualis* et les autres livres de chœur; car, tandis que la double note du premier exemple résulte vraiment de la conjonction de deux neumes distincts (*ré-mi-ré, ré-ut*), dans ce dernier exemple le double *sol* traduit un *pressus*. Cette traduction uniforme montre qu'il y a équivalence entre les deux cas, quant à l'effet d'exécution.

Par suite de cette équivalence ou de la trop légère différence, qui disparaît dans la pratique, nous appliquons la même règle à toute note double provenant d'une autre cause que de la conjonction des neumes.

Ex. : 

Dans tous ces exemples, nous ferions tous les accords avec la première note; même dans le second, où la double note traduit le *trigon*. On sait que, rigoureusement parlant, la première note devrait être un peu au-dessous de l'*ut*, et qu'alors, probablement, elle a le caractère d'une appoggiature faible; mais où est le chœur qui tient compte de ces nuances, au reste peu importantes? On les simplifie en exécutant les notes doubles comme une note longue.

Toutefois mettons une différence entre ces exemples et les premiers : c'est qu'ici nous ne profiterions pas de la double note pour mettre deux accords, ou un retard qui change l'harmonie. Il n'y a pas ici de cadence, ni de ralentissement, sauf à *exora*; et même sur ce mot un pareil procédé me semblerait peu délicat. La double note placée sur l'accent du mot marque là un accent un peu prolongé, animé, vibré, mais qui reste un accent. Le procédé du retard



(qui est cependant le plus léger) donne le sentiment de deux temps rythmiques bien distincts : un frappé, sur lequel tombe le retard, et un levé, où il se résout. Bien qu'il n'y ait pas tant d'inconvénient que dans les autres exemples, cela enlève à cet accent son caractère léger, rapide et d'élan qu'il a dès le début et qu'il conserve jusqu'à la fin, pour tomber sur la finale.

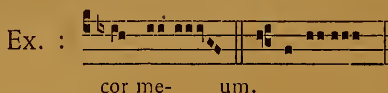
Pour la même raison, nous préférons ne pas analyser les notes qui composent les *apostropha* et *strophici* de tous genres en autant de temps distincts, afin d'y placer des mouvements dans l'harmonie.

Ex. : 

Après avoir placé l'accord sur la première note de ces groupes, je laisserai le groupe s'exécuter intégralement sur cet accord. Il y a déjà quelques années que le procédé contraire avait été, sinon prôné, du moins suggéré comme

étant favorable au rythme. Il me semble que c'est avoir une idée trop lourde de l'exécution grégorienne. Dans les pièces neumées particulièrement, il y aura toujours trop d'accords ; et nous dirions bien volontiers qu'il faut user de l'harmonie comme n'en usant pas. Tout ce qui peut contribuer à la rendre légère, à ne pas gêner le chant, sera de mise, pourvu qu'on l'emploie avec discernement.

Mais si l'on ne change pas l'harmonie durant l'exécution de ces groupes, convient-il de le faire à chacun d'eux, lorsque plusieurs se succèdent ?

Ex. : 

Cela peut être bon pour marquer le rythme aux choristes. Assurément on peut s'en passer ; mais autant une harmonie conçue dans le genre d'un remplissage peut gêner l'exécution, autant on peut l'aider par mille petites nuances et procédés qui ne se présentent pas d'ordinaire dans une improvisation à livre ouvert.

Parfois le Graduel distingue nettement ces séries de groupes à l'unisson, comme dans les exemples précités ; d'autres fois ces groupes sont rapprochés et semblent confondus en un seul. A l'aide des manuscrits, aujourd'hui vulgarisés par la photogravure, on pourra se rendre compte des distinctions, et voir s'il y a lieu d'en tenir compte dans l'harmonie.

De cette petite étude nous voulons tirer une remarque : c'est qu'elle n'est que l'application du principe posé précédemment pour faire coïncider le frappé de l'accord avec le frappé du rythme. De la sorte, mélodie et harmonie s'accompagnent et concordent. Ce que nous verrons dans la suite ne sera que l'application du même principe, et nous ne nous ferons pas faute de le répéter, afin d'éclairer ce qui semblait obscur, et de simplifier ce qui paraissait fort compliqué. Ce qui l'est, en réalité, c'est moins l'analyse rythmique de tel ou tel neume ou passage pris séparément, et l'étude de ce qui lui convient comme harmonisation, que l'intelligence esthétique des phrases grégoriennes, si importante pour le choix des formes harmoniques. Une grande pratique du chant est nécessaire pour l'acquérir, sans exclure d'autres conditions.

A. Lhoumeau.



MOIS MUSICAL

DÉPARTEMENTS

Amiens. — Les chants exécutés à la messe de première communion au lycée ont été, grâce au concours de M. Bertiau, professeur de musique à l'établissement, très goûtés cette année. Le *Domine non sum dignus* et le *Tantum ergo* de Vittoria, le *Regina cœli* d'Aichinger et un *Veni Creator* de Bach, ont été interprétés par un quatuor vocal avec une rare entente des nuances. La gravité et la piété de tous ces morceaux a vivement impressionné l'assistance, et en particulier Mgr Dizien, Evêque d'Amiens, qui présidait la cérémonie.

ÉTRANGER

Bruxelles. — Une intéressante manifestation artistique a eu lieu à l'occasion du Congrès

eucharistique. S'inspirant du plan préconisé par la *Schola Cantorum* de Paris, le nouveau maître de chapelle de Sainte-Gudule, M. Marivoet, a dans les quatre saluts solennels esquissé l'histoire du motet. Bien que la période moderne présentât des œuvres intéressantes de forme et de sentiment, comme le *Tantum* de Tebaldini et les motets de Piel et de Rheinberger, le succès est allé tout droit aux merveilles de piété séraphique du quinzième et du seizième siècle : Josquin, Palestrina, Lassus, Nanini, Vittoria et son merveilleux *Tantum* mozarabe. Voilà qui est concluant, voilà qui aura révélé la « vérité » musicale au public et aux très nombreux prêtres présents à ces solennités : puissent-ils avoir été touchés de la grâce de l'évidence !

A la messe pontificale — ajoute notre correspondant, — une exécution tout à fait supérieure a mis en lumière les beautés de la messe de Tinel. La Schola de Malines et les Chanteurs de Saint-Boniface, stylés de longue main par M. Carpay, formaient, sous la direction du compositeur, un ensemble superbe de souplesse, de coloris et d'accent. La Schola a dit en grégorien l'introït et le graduel, dans une allure pleine de relief et de vie — combien éloignée de l'allure empesée de nos chantres ! — non exempte cependant d'oppositions peut-être un peu recherchées dans la nuance de l'accentuation.

Enfin, pendant le parcours de la procession, la foule a été très impressionnée par la majestueuse grandeur des hymnes de la Schola et par les chorals de caractère largement populaire interprétés par les membres de la Maison des ouvriers, étonnamment disciplinés par M. Marivoet.
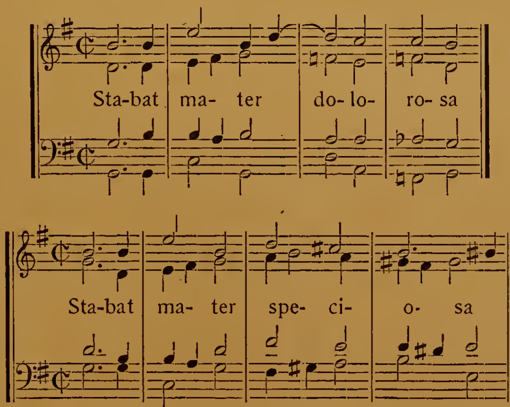
G. DE BOISJOSLIN.



BIBLIOGRAPHIE

Stabat Mater dolorosa. — Stabat Mater speciosa. — *Auctore Jacopone da Todi. — Quattuor vocibus inæqualibus composuit Alph. Diepenbrock.*

C'est à dessein que nous avons réuni en un seul titre ces deux œuvres, publiées, il est vrai, séparément, mais se pénétrant tellement que l'on ne peut parler de l'une sans évoquer le souvenir de l'autre et sans les comparer. A ce point de vue, M. Diepenbrock a rendu à merveille la délicieuse symétrie des deux immortels chefs-d'œuvre du moine italien. Ce n'est pas la première fois qu'un tel travail hante le cerveau d'un musicien. Listz composa lui aussi deux *Stabat*, mais son œuvre n'a pas la belle ordonnance des pièces qui nous occupent aujourd'hui. M. Diepenbrock est un compositeur néerlandais moderne de grande valeur, et nous nous hâtons de dire que ses deux motets nous ont vivement intéressé. Un véritable *leitmotiv* a présidé à l'œuvre. Le voici :



Par l'examen un peu approfondi de ces deux fragments initiaux, on se rendra facilement compte du procédé du compositeur. Ses qualités sont de premier ordre ; nous ne sommes pas en présence d'un pastiche ; l'harmonie serrée et colorée est toute

moderne, la recherche de l'expression sera évidente, comme on s'en convaincra par les deux cadences de *dolorosa* et de *speciosa*, bien que le début de la phrase soit presque identique, comme le réclamaient les mots *Stabat Mater*, et il en sera ainsi tout le cours du morceau. A ce point de vue, l'interprétation du texte est surprenante. Voici bien la langue que nous sommes si désireux de voir parler, notre langue moderne, respectueuse de la syntaxe ancienne, la forme immortelle du motet, du contrepoint vocal expressif et sublime. Vu la longueur des textes, il fallait un véritable courage pour entreprendre, sans tomber dans la monotonie, un tel travail. M. Diepenbrock y a réussi parfaitement.

Grâce à des retours heureux du motif initial, M. D. ramène l'intérêt et condense très agréablement ses différentes périodes, si variées parfois et toujours si intéressantes d'écriture. Le culte des grands maîtres d'autrefois se devine chez l'auteur, comme aussi une grande habitude de la contexture harmonique de Franck et de Wagner ; en un mot, ce que nous souhaitons tant à la musique religieuse, non pas les rythmes de la messe de Franck ou les successions du *Tristan* de Wagner, mais celles du quatuor à cordes du maître de Liège et du *Parsifal* du maître de Bayreuth. Ce que nous pourrions reprocher à M. D., c'est son abus de carrure. Il n'a pas encore en cela assez étudié les vieux maîtres et leur admirable mélopée expressive. Quoi qu'il en soit, nous ne saurions trop engager nos lecteurs curieux des efforts pour la création d'une syntaxe religieuse musicale moderne, à lire ces deux longs motets de M. D., ils méritent d'être étudiés de près et surtout comparés. Les fanatiques de la petite formule diatonique n'y trouveront peut-être pas leur compte, l'espèce « d'indécision modulante » qui est dans ces œuvres les fera se dresser épouvantés ; quant à nous, nous croyons qu'on peut aller plus loin encore, tout en restant profondément religieux, notre maître Vincent d'Indy l'a prouvé. Nous ne pouvons donc souhaiter qu'une chose, c'est qu'à ces motets de concerts religieux *à l'église*, un peu trop développés, bien qu'aucune parole ne soit répétée, succèdent d'autres pièces bien *d'église* celles-là, pour prouver que nous avons raison.

Les Chanteurs de Saint-Gervais chanteront un jour ces pièces dans les concerts internationaux modernes qu'ils projettent pour l'Exposition de 1900. Aux œuvres italiennes succéderont les œuvres néerlandaises et françaises, et aussi les œuvres allemandes. On pourra se convaincre ainsi quelles sont celles d'entre ces œuvres qui *tiennent* de plus près aux pièces de la grande pléïade de la Renaissance et qui en sont le plus *animées*, terme plus propre qu'*inspirées*, qui fait trop penser au pastiche. Il ne suffit pas de servir dignement la liturgie : il faut, tout en étant docile à cette grande conseillère, faire œuvre d'*artiste* ; c'est ce qu'a fait M. D. Nous le proclamons hautement en le félicitant et le remerciant de ce bienfait.

C. B.



Le Gérant : ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté.

Quatrième Année | N° 9 | Septembre 1898

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	*15, Rue Stanislas, 15*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale) . . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

ESSAI SUR LES TONALITÉS DU CHANT GRÉGORIEN

Quatrième article

MODES MAJEURS

TROIS des degrés de l'échelle diatonique peuvent servir de finale aux modes terminés en tierce majeure, savoir : d'une part ceux de *fa* et d'*ut*, de l'autre, celui de *sol*, constituant deux catégories que nous avons différenciées ci-dessus (p. 160).

La première comprend les modes anciens de la famille lydienne, importés de bonne heure d'Asie en Grèce, où ils jouirent à la vérité d'un certain crédit, sans néanmoins trouver place parmi les harmonies nobles de l'art classique. Des influences populaires, sans doute, expliqueraient leur introduction dans le chant d'église, où ils ne furent tout d'abord admis qu'avec réserve.

Des deux modes ecclésiastiques issus de ces harmonies anciennes, la priorité revient à celui de *fa*, l'échelle hypolydienne, qui répond à notre mode majeur par la tierce qui la termine en série descendante, comme aussi par le

demi-ton au-dessous de la finale, mais diffère de notre gamme par la position, entre la quatrième et le cinquième degré, du demi-ton, que le système moderne place entre le troisième et le quatrième. Cette seconde forme, excluant le triton, est d'ailleurs, dans la musique grecque, celle de la gamme lydienne, laquelle, toutefois, se divise par quarte et quinte (*ut-fa-ut*), au lieu que notre système attribue la prédominance au degré de quinte, ainsi qu'il a été démontré.

La présence du *si* ♭ ramène, il est vrai, la première de ces échelles à la teneur de la seconde; mais, dans le fonds ancien de nos mélodies liturgiques, cette altération n'est pas permanente, suivant la remarque faite au sujet du premier mode. C'est ainsi que les pièces suivantes conservent le *si* ♮ :

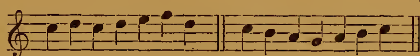
Introït V. *Loquebar* (*Gr.*, p. [49]); communions VI. *Exsultavit* (p. 20), V. *Servite* (p. 81); offertoire V. *Benedic* (p. 93); antiennes V. *In conspectu* (*Antiph.*, p. 26), *Omnes Angeli* (p. 60), enfin la psalmodie régulière du cinquième ton (p. [180]).

D'autres chants omettent ce quatrième degré, soit faute d'extension : communion VI. *Lutum fecit* (*Gr.*, p. 131); offertoires VI. *Domine convertere* (p. 300), *Domine in auxilium* (p. 337); antiennes VI. *Benedictus* (*Antiph.*, p. 32), *Notum fecit* (*Responsor.*, p. 61) et le répons bref pascal, apparenté de près au thème de cette antienne (*Antiph. Compl.*, p. 36), et cette restriction mélodique rend ces mélopées aisées et naturelles entre toutes[1]; — soit en l'évitant : communion VI. *In splendoribus* (*Gr.*, p. 29); introït VI. *Esto mihi* (p. 69).

Conforme en ce point au troisième plagal byzantin[2], le sixième ton grégorien évite généralement les cadences sur le *ré*, par où il se confondrait avec le premier ton (voir ci-dessus, p. 172), et la note *fa* reçoit le plus grand nombre des repos. Aussi, l'importance de ce degré nécessite-t-elle pour nous la bémolisation de la sensible. C'est alors l'échelle propre du mode d'*ut* primitif. Cette altération, inconnue à la période ancienne, était accomplie dès le dixième siècle; Hucbald observe que dans tous les modes, mais spécialement dans le cinquième et le sixième, on rencontre à peine une mélodie exempte du mélange des deux formes du *si*[3]. Il est remarquable que le bémol permanent, caractéristique du sixième ton des modernes, rare dans l'ancien fonds grégorien (communion VI. *De fructu*, p. 326; introït *Hodie scietis*, p. 24; antiennes *O admirabile* (*Antiph.*, p. 96), *Virgo hodie* (*Variæ Preces*, p. 69), *Nesciens Mater* (*Process.*, p. 39)[4], développé dans les compositions françaises du moyen âge, appartient à une tonalité pratiquée dans le chant gallican et mozarabe, comme aussi dans la musique ecclésiastique des Grecs. Le répertoire grégorien nous offre, en effet, à côté de chants d'origine occidentale, divisés harmoniquement, tels que les alléluias V. *Beatus vir sanctus Martinus* (UT-*sol-ut*, *Gr.*, p. 486), VI. *Domine in virtute* (*ut*-FA-*ut*, p. 306), la com-

1. Gevaert, *La Mélopée antique*, p. 85.
2. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, p. 38.
3. *Music.*, Gerbert, I, 114.
4. La leçon ambrosienne de ces trois pièces est de même finale (*Paléographie musicale : Antiphonarium Ambrosianum*, p. 45); mais l'amollissement du quatrième degré n'a été indiqué que postérieurement.

munion V. *Lætabitur* (FA-*ut-fa*, p. [18]), le *Credo* dit des Anges (FA-*ut-fa*, p. 50*), la séquence *Lætabundus* (*ut*]-FA-*ut-fa*, *Variæ Preces*, p. 66), des pièces dont la division arithmétique, sur la quarte, accuse une origine grecque. Telles sont les antiennes *Cum audisset*, à la procession des Rameaux (UT-*fa-ut*, *Gr.*, p. 157) et *Adorna*, à la procession de la Chandeleur (*fa*]-*sol*-UT-*sol*, p. 401). Cette dernière antienne est chantée de nos jours par les Byzantins non pas d'après la même mélodie, du moins sur les mêmes formules modales que celles de nos livres. La leçon grecque a, comme l'antienne latine, *ut* (*fa*) pour finale; le chant évolue sur la corde de *ré* (*sol*), qui supporte en outre les repos intermédiaires (*manibus*, *ulnas suas*); enfin le mouvement mélodique est conduit, dans les deux leçons, d'une manière analogue, eu égard à l'ambitus plus restreint de l'antienne byzantine, dont les formules principales



représentent les groupes neumatiques
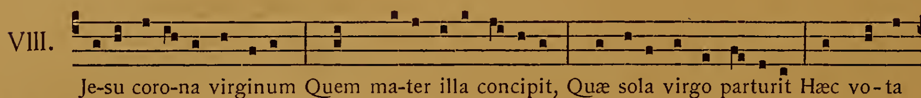


La parenté entre les deux versions paraît indiscutable, bien qu'un très long usage et des réformes musicales successives aient dans l'une et l'autre Église modifié la forme primitive de ce chant.

Εἰς τὸν Στίχον, Στιχηρὰ ἰδιόμελα. Ἦχος βαρύς. Κοσμᾶ Μοναχοῦ[1].

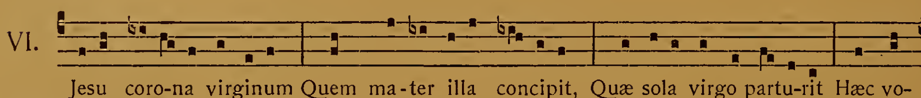
Κατακό- σμησον τὸν νυμφῶνά σου Σι-ών· καὶ ὑ-πόδεξαι τὸν βα-σιλέ- α Χριστόν·
ἄσπασαι τὴν Μαρι-ὰμ τὴν ἐπουρά- νι-ον πύ- λην· αὕτη γὰρ θρόνος χερουβικὸς ἀ-νε-δεί- χθη·
αὕτη βαστά- ζει τὸν βα-σιλέ- α τῆς δό- ξης· νε-φέλη φωτὸς ὑπ-άρχει ἡ Παρθέ- νος·
φέρουσα ἐν σαρκὶ υἱὸν πρὸ ἑ-ωσφό- ρου· ὃν λαβὼν Συμε-ὼν ἐν ἀγκά- λαις αὐτοῦ·
ἐ-κήρυξε λαοῖς δεσπότην αὐτὸν εἶ- ναι ζω-ῆς καὶ τοῦ θανά- του· καὶ Σωτῆ- ρα τοῦ
κό- σμου.

1. Dicté par le R. P. Couturier, des Pères Blancs de Sainte-Anne de Jérusalem. — La notation de cet exemple est transposée à la quinte supérieure, dans le but de rendre plus sensible la comparaison avec le chant du Graduel romain (*Gr.*, p. 401). Le texte grec (*Ménées*, 2 février; Venise, 1870, p. 12) contient une incise manquant à la version latine : *porta*] *: ipsa enim thronus cherubicus demonstra est.* La variante déjà ancienne des livres romains : *regem gloriæ novi luminis* ou *novo lumine : substitit virgo*, provient sans doute d'une fausse lecture de la version authentique : *regem gloriæ nubes luminis exsistit virgo.*

En même temps que les compositeurs du moyen âge ajoutaient, au répertoire ancien des mélodies écrites en mode majeur, le « lydien efféminé », devenu pour eux le *quintus lætus* et le *sextus devotus*, — la même déviation du sens musical enrichissait la tonalité préférée en démarquant les chants des modes de *ré* (ci-dessus, p. 174) ou de *sol*, soit en terminant ceux-ci sur la quinte grave, comme nous en apporterons des exemples, soit en les transposant :

VIII.


clemens accipe.

VI.


ta clemens acci-pe.

Dans cette seconde version, dont nous n'avons pas l'âge, l'accentuation du rythme ternaire rappelle les ariettes du *Jeu de Robin*, les mélodies rythmées, dansantes, du siècle de saint Louis, « prémisses de notre art actuel »[1].

Tout autre était l'appréciation des anciens sur le caractère de ce mode. S'ils l'appliquaient à des mélodies alléluiatiques peu développées, à des chants simples, à refrain, d'allure festivale, ils le jugeaient également propre à former des mélodies déprécatoires, telles que le chant des Lamentations de la Semaine sainte ou l'introït de la messe des Morts, dont la forme mélodique est apparentée à celle de l'antienne *Adorna*. Ce sont principalement les variétés élevées de ce mode, terminées sur la tierce (p. 177), qui ont servi à l'expression des sujets lugubres. On peut s'en convaincre à la lecture des traits, déjà signalés, du deuxième ton, des répons de l'office des Morts : *Ne recorderis* (*Officium Defunct.*, p. 39), *Memento mei* (p. 37), ou de la Semaine sainte : *Plange... in cinere et cilicio* (*Hebd. maj.*, p. 135 ; cf. p. 133), et aussi, dans d'autres modes, des répons *Tristis est* (*Hebd. maj.*, p. 14), *Domine... ideo deprecor* (*Off. Def.*, p. 44), ou de l'antienne *Montes Gelboe*, (*Antiph.*, p. 209), qui nous représente David pleurant Saül et Jonathas sur un ton élevé. Notre goût musical, qu'il se fonde en cela sur la nature ou qu'il procède par convention, exprime communément la douleur au moyen de mélopées d'un diapason grave ou d'une teinte morne. C'est toutefois un fait constant que chez les anciens, comme pour les Orientaux modernes, aussi bien, d'ailleurs, que dans les chants populaires de nos provinces, les plaintes s'exhalent en sons aigus.

Dans l'harmonisation du mode de *fa*, le *si* ♮, note propre de la gamme, serait en fausse relation avec la fondamentale. On doit en conséquence

1. Gevaert, *La Mélopée antique*, p. 363.

employer le *si* ♭ plus souvent que dans le mode de *ré*. Cette altération est de rigueur dans les transpositions du mode d'*ut*. L'accord de *do*, dominante harmonique, réalise la cadence parfaite. D'après Lemmens, l'accord de septième sur la dominante est naturel au mode d'*ut*, encore qu'on doive en user avec réserve, et, de préférence, sur les temps faibles[1]. En général, l'harmonie de ces chants, dont la finale est au-dessus du demi-ton, présente une plus grande conformité avec le système moderne. En revanche, elle ne revêt pas la même richesse de formes que le mode de *sol*.

* * *

Ce dernier mode, la sixième forme d'octave de Cléonide, répond à la gamme iastienne (hypophrygienne), l'harmonie des Ioniens de la côte d'Asie ou Grecs orientaux. Ce n'est pas ici le lieu d'expliquer la place occupée dans le système musical des Orientaux modernes par une tonalité si diverse dans ses formes qu'elle « constitue à elle seule tout un système musical »[2]. L'harmonie « noble, forte et virile » de l'ias, l'une des principales de l'antique citharodie, le mode « élevé » de l'antiphonie chrétienne, n'a pas trouvé place dans notre musique, encore qu'il ait exercé sur la formation de notre système l'influence que nous dirons. Le chant byzantin l'emploie suivant plusieurs variétés, mais la gamme grecque (IVe mode) diffère de la gamme occidentale — indépendamment de l'altération permanente de quart de ton subie par les intervalles *la* et *si* et de la modification passagère, résultant de la loi d'attraction, du *fa* et du *ré* — par la subdivision arithmétique (*sol-ut-sol*), tandis que la gamme latine actuelle, divisée harmoniquement, donne la prédominance au *ré*, et que, purement diatonique, elle revêt spécialement dans ce mode une tonalité plus franche et plus noble.

L'ambitus normal *sol-ré-sol* du septième ton grégorien est présenté par les antiennes *Ascendo* (*Antiph. Compl.*, p. 213), *Mane nobiscum* (p. 205), *Veni Domine* (p. 64), dans l'alléluia *Exivi* (*Gr.*, p. 246), où la note *ré*, note de début, prédomine dans la mélodie et constitue toutes les cadences secondaires. Plus communément, l'extension est de septième, *sol-fa* : introïts *Populus Sion* (p. 4), *Puer* (p. 33), cantique *Benedictus es* (p. 17), la formule psalmodique du septième ton (*Antiph.*, p. [182]), et nombre d'antiennes : *Oculis ac manibus* (*Antiph.*, p. 457), *Erexit nobis* (*Antiph. Compl.*, p. 61). Beaucoup d'autres ne sont que d'une sixte mélodique, spécialement les antiennes construites sur les timbres *Tunc invocabis* (*Antiph.*, p. 128), *In sanctitate* (*Antiph. Compl.*, p. 68), *Sit nomen Domini* (*Antiph.*, p. 4), *Veni sponsa Christi* (p. [53]), les hymnes *Te lucis* (*Antiph.*, p. [7]), *Lucis Creator* (p. 5), le *Sanctus* IX (*Gr.*, p. 29*), l'alléluia *Benedictus es* (p. 279) ; ou encore de quinte (*sol-ré*) : antiennes VII. *Responsum* (*Antiph.*, p. 269), *Amplius* (*Antiph. Compl.*, p. 63), alléluia VIII. *Crastina die* (*Gr.*, p. 25), l'offertoire *Benedictus es* (p. 150) ; *fa-ut* : antiennes du thème *De fructu* (*Antiph.*, p. 84). Ce degré de *fa* est caractéristique du mode. Il apparaît, au-dessous de la tonique, soit isolément : alléluia type *Hæc dies* (*Gr.*, p. 234), introït *In excelso*

1. *Du Chant grégorien*, p. 151.
2. Gevaert, *La Mélopée antique*, p. 261.

(p. 54), soit en formant avec *mi* et *ré* le tétracorde grave du plagal de sol. Ce même degré peut servir de cadence intérieure : alléluia *Adorabo* (*Gr.*, p. [70]), et il donne le mouvement mélodique *fa-la-ut* (alléluia type *Ostende*, p. 2; *Venite ad me*, p. 567), que l'on a signalé plus haut (p. 173), et la succession de ces aliquotes en dépendance du degré grave crée entre le huitième mode et le premier une analogie réelle, qui ressort d'ailleurs de la comparaison des introïts I. *Lex Domini* (*Gr.*, p. 109), *Ego autem* (p. 118) avec VIII. *Lux fulgebit* (p. 30), communion *Responsum* (p. 407). Aussi, les premiers collecteurs des chants liturgiques grecs ont-ils rangé dans le premier plagal des pièces dont la finale est *sol*[1].
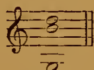
Le degré de *fa* prédomine à son tour à l'aigu, comme note tonale : alléluias VII. *Te decet* (p. 319), *Venite exsultemus* (p. 331), antienne *Exaudi nos* (p. 73). Mais on atteint dans ce mode les degrés plus élevés : *sol* : alléluia VII. *In die* (p. 236), antienne *Mulier quæ erat* (*Antiph.*, p. 374); *la* : introït *Aqua sapientiæ* (*Gr.*, p. 222), alléluia *Multifarie* (p. 49).

Le rapport des notes tonales et de la fondamentale permet la substitution, dans ce mode, d'une dominante à une autre, ce qui donne à la tonalité de *sol* une richesse mélodique sans égale. En même temps, la disposition de ces notes sur l'échelle facilite l'élévation de la voix. Aussi les pièces d'un mode si favorable au développement mélodique remplissent-elles de leur grand nombre l'office des solennités ecclésiastiques. Les nocturnes des offices de saint Jean-Baptiste et de saint Martin, les matines du Jeudi saint, sont presque entièrement conçus en formules de ce mode. Pareillement, les groupes d'antiennes des vêpres de Pâques, de l'Ascension, de saint André, de saint Martin, de saint Étienne, de saint Clément, de saint Michel, des secondes vêpres des Apôtres et des Confesseurs pontifes sont conformes à cette tonalité. Pareille exception ne se reproduit pour aucun des autres modes. Plus généralement les compositeurs anciens ou les collectionneurs d'antiennes ont réuni sans plan visible des morceaux de tonalités variées. Les mélographes de la décadence cessèrent de s'accommoder de ces deux procédés anciens : ils employèrent successivement la série complète des huit modes, et durent souvent produire des mélodies très travaillées afin de racheter, peut-être, par ce moyen, la disconvenance entre le sens du texte et le mode imposé. Les offices du Saint-Sacrement, de la sainte Trinité et d'autres, écrits à la même époque en France et en Espagne, dès la disparition en ce pays de la liturgie gothique, sont soumis à cette facture conventionnelle que de plus récentes compositions liturgiques ont imitée, sans avantage pour l'art.

Nous avons indiqué (p. 197) des chants du mode de *sol* qui ne contiennent pas l'intervalle caractéristique du mode, parce qu'ils ne descendent pas au-dessous de la finale et ne dépassent pas le sixième degré au-dessus. Dans l'ambitus *sol-mi*, ces chants se confondent avec la gamme du mode d'*ut*. La prédilection que trouva le sixième ton auprès des musiciens de l'époque postérieure explique la notation en *fa* de quelques-uns de ces chants, par transposition simple sans altération, et même le mélange des deux tonalités, par

1. Voir Gastoué, *Le VIIIe mode et le Ier mode plagal de l'Église Grecque.* (*Revue du Chant grégorien*, mai 1896, p. 154.)

l'insertion, par exemple, de l'*Ave verum* dans la mélodie du *Sanctus* IV, du huitième mode, entre les formules *Hosanna* et *in excelsis*, par où le ♮ et le ♯ se trouvaient mal à propos associés. Nos éditions ont justement restitué les pièces susdites à la tonalité de *sol*. Dans ces mélodies, l'importance des notes tonales est telle que les degrés non exprimés, contenus dans les aliquotes de la fondamentale, se sous-entendent, aussi bien que la fondamentale elle-même se suppose nécessairement au-dessous de sa tierce mineure et de sa quinte :



Il est superflu de dénoncer aux lecteurs de la *Tribune* la monstruosité harmonique résultant de l'introduction du *fa* ♯ dans l'accompagnement instrumental. Son emploi fausse le mode et détruit le sentiment tonal. Le *fa* ♮, note réelle, caractéristique du mode, est en même temps la troisième aliquote harmonique. En relation avec la fondamentale, il produit l'accord de septième *sol-si-ré-fa*, appelé ainsi, mais non en cadence finale, par la contexture mélodique elle-même. Il suit de là que ce mode est privé de cadence parfaite. En revanche il admet la cadence plagale *do-sol* comme parfaitement tonale.

En effet, à côté de la division *ré*-SOL-*ré*, le mode plagal de *sol* présente la coupe *ut*-SOL-*ut* : offertoire *Elegerunt* (*Gr.*, p. 37), antiennes *Scriptum est* (*Antiph.*, p. 131), *Ego sum pastor* (p. 167), alléluias *Angelus* (*Gr.*, p. 220), *Verbo Domini* (p. 273), et cette forme modale est à bon droit rattachée par M. Gastoué au ton d'*ut*. « On devrait donc, dit-il, opérer les cadences de ces deux modes [*mi* et *sol*], quand l'on les harmonise — ce que nous souhaiterions qu'on ne fît jamais — par l'accord d'*ut* pour le huitième ton, et *la* pour le quatrième, ce que faisaient du reste les premiers contrapuntistes[1]. » Les pièces citées du mode de *sol* rappellent la tonalité de notre gamme de *do* majeur. Si on les rapproche des alléluias V. *Assumpta est* (p. 537), *Te gloriosus* (p. 542), *Te martyrum* (p. [29]), on voit que la cadence finale, remontant au *sol*, ramène seule les premières de ces pièces au huitième ton.

Cette tonalité n'a pas de *si* ♭ permanent; avec cette tierce mineure, le mode de *sol* reviendrait à celui de *ré*. La leçon de nos livres présente le *si* ♭ en relation avec *fa*, suivant le principe appliqué aux autres modes. Cette altération apparaît exceptionnellement dans les finales. On peut examiner à ce point de vue les alléluias *Spiritus* (p. 278) et *Surrexit* (p. 226), dont la constitution est basée sur une phrase simple trois fois répétée, rappelant par sa cadence la finale du mode byzantin de *sol*. Cependant, dans la formule *a* ♮ *a g f g*, les Grecs bémolisent le *si*, ou élèvent le *fa* par un dièse, ou enfin, suivant un principe particulier à leur tonalité, abaissent le *la* d'un quart de ton, ce qui adoucit l'intervalle.

Le *si* ♮, ancienne dominante d'une catégorie de chants du mode plagal, maintient sa prépondérance dans de rares pièces : communion *Christus resurgens* (*Gr.*, p. 227), alléluias *Spiritus est* (p. 277), *Benedictus es* (p. 279). De là proviennent les chants à finale *si* : hymne *Conditor alme siderum* (*Antiph.*, p. 57), antienne *In mandatis* (p. 3), *Hymnum dicite* (*Antiph. Compl.*,

1. *Essai sur la formation des Modes liturgiques.* (*Revue du Chant grégorien,* avril 1897, p. 152, note.)

p. 144), et les autres, rapportées ci-dessus, par transposition, au mode de *mi* (p. 176). D'autres variétés du mode iastien ont leur terminaison sur la quinte *ré* : tel le *Credo* II (p. 47*), en dépit de l'*Amen* final en quatrième mode; l'hymne *Vox clara (Te lucis)* (*Antiph.*, p. 59); les antiennes *Nos qui vivimus* (*Antiph.*, p. 5), *Angeli Domini* (p. 424), *Martyres Domini* (p. [25]), et la suivante, disparue de l'office, et que nous transcrivons ici d'après son échelle propre[1] :

Ad tonum novissimum.

In templo Domini omnes dicent glo-ri-am. Ps. 28. Afferte Domino fi-li- i De- i : af-ferte Domino fi-li- os a-ri-etum.

Les théoriciens ont trouvé dans le mode exceptionnel de ce thème d'antiennes un nouveau sujet de division. Certains auraient voulu, comme on le fit plus tard pour les antiennes du type IV A., ramener les formules dissidentes à une tonalité « régulière », et diverses éditions fournissent encore de nos jours le témoignage de ces altérations; mais la formule irrégulière, résistant aux changements proposés, semble nous être parvenue, sous son titre de *peregrinus*, dans sa forme antique; et peut-être pouvons-nous reprendre pour notre compte la parole d'Aurélien de Réomé, au neuvième siècle : « Telles chantait-on autrefois ces antiennes, telles les chante-t-on encore aujourd'hui. » Si la psalmodie, mélange du septième et du premier ton, assignée à ces antiennes, et appelée alors *tonus novissimus*, date de Charlemagne[2], elle serait contemporaine, sinon antérieure aux mélodies du *Jugement dernier*, qui ont fourni la mélodie de l'*Ave Maris stella* et la chanson de *Jean Renaud*[3].

Le mode de *sol* fournit, comme celui de *fa*, plusieurs exemples du passage à la finale majeure (*sol* ou *fa*) d'une finale primitive mineure (*mi* ou *ré*). La structure de certaines antiennes du troisième ton : *Nemo te condemnavit* (*Antiph.*, p. 139), *Qui odit* (p. [16]), *Et respicientes* (p. 157), *Hic est discipulus* (p. 102) et autres, amène la cadence modale au dernier membre seulement de la phrase, toute la mélodie évoluant dans les notes supérieures *sol-si-ré*, de sorte que ces mélodies peuvent aboutir à la terminaison du huitième ton : graduels *Deus vitam* (*Gr.*, p. 114), *Deus exaudi* (p. 158); antiennes *Sancti tui* (p. [17]), *Adhæsit* (p. 100); dont les éditions donnent d'ailleurs la double leçon.

D'autres chants, en petit nombre, présentent une mélodie mixte, appartenant au mode de *sol* par sa contexture, et à celui de *la* (*ré*) par sa terminaison. Nous avons dit que la finale n'était pas, pour les anciens, l'unique critérium modal, et que les antiennes étaient pourvues de différents types de

1. Gevaert, *La Mélopée antique*, p. 122.
2. Id., *ibid.*, p. 121.
3. *Tribune de Saint-Gervais*, mai 1898, p. 113.

psalmodie, en vertu de leur contour mélodique particulier. Le début des pièces suivantes justifiait autrefois l'adaptation de la psalmodie VII *a*.



Domus me- a, etc. (*Antiph.*, p. [59]).



[Ex quo facta est] Ex quo ... me- o, alle-lu-ia [alle-lu-ia], (p. 360)[1].

Une dernière conséquence de la richesse mélodique du mode de *sol* est que toutes les notes de l'échelle sont aptes à servir de degré initial. Nous trouvons en effet la fondamentale *sol* dans les introïts VII. *Aqua sapientiæ* (p. 222) et VIII. *Victricem* (p. 227) deux spécimens de la pure tonalité de l'authente et du plagal, dans l'hymne VIII. *Iste Confessor* (*Antiph.*, p. [33] et [34]), du mode de *sol-ut*, l'alléluia VIII. *Crastina die* (*Gr.*, p. 25); — *la* au début du graduel VII. *Qui sedes* (p. 7), des antiennes *Beatus* et *Justus* (*Responsor.*, p. 154); — *si* : antienne VIII. *Aspice in me* (*Antiph. Compl.*, p. 49), VII. *Dixit Dominus* (*Antiph.*, p. 1; cf. IV. *Dele Domine : Antiph. Compl.*, p. 54); — *ut* aigu : VIII. *Per signum* (*Antiph.*, p. 37); communion VII. *Erubescant* (*Gr.*, p. 171); — *ut* grave : hymne *Deus tuorum militum* (*Antiph.*, p. [13]); — *ré* : introït VIII. *Lux fulgebit* (*Gr.*, p. 30); — *mi* : trait VIII. *Commovisti* (p. 68); — *fa* : offertoire VIII. *Ave Maria* (p. 23; cf. p. 374); graduel VIII. *Deus exaudi* (p. 142).

* * *

Tel est, d'après l'analyse modale, le chant que nous a légué la tradition ecclésiastique. Une grande simplicité de moyens, limitée aux intervalles naturels que peut atteindre toute voix appropriée au chant, a donné tous les éléments constitutifs de la mélodie. Le groupement de ces intervalles, par où se forment les échelles tonales, produit des systèmes d'une pareille simplicité de composition, aptes à servir à une forme d'art vraiment populaire. En recueillant comme son bien propre, par l'intermédiaire de la culture musicale gréco-romaine, ces tonalités de l'antiquité classique, et même les modes populaires, l'Église les a, par un long usage, embellies et anoblies; puis, lorsque la vieille *Schola* romaine eut disparu, son œuvre fut sauvée par les musiciens franks, dont le premier titre de gloire est d'avoir transmis à la postérité l'ancien chant latin. Sans doute, du jour où ce chant liturgique, se développant parallèlement aux rites eux-mêmes, parvint, comme ceux-ci, à son état définitif, nulle autorité ne prétendit le fermer à toute innovation, non plus que le garantir des déviations possibles. Il est vrai qu'à la suite des imitateurs des compositions anciennes, les musicographes nouveaux et les théoriciens correcteurs tendaient à l'altération du dépôt traditionnel; mais la pratique persistante, universelle, des églises monastiques sauvegarda la tradition des mélodies de l'ancien répertoire, que l'écriture acheva peu à peu de fixer, de manière à préserver cet ensemble musical des transformations irrémédiables dont le chant oriental offre parfois l'exemple.

1. Cf. Gevaert, *La Mélopée antique*, p. 333-335.

D'un autre côté, l'évolution suivie par la musique ecclésiastique n'est pas en tous points assimilable à celle des rites. Du fait qu'il était considéré comme un élément accessoire, le chant échappait aux détails des réglementations particulières, les textes seuls étant l'objet direct de la sollicitude du législateur. Si, comme premier résultat de cette liberté en matière d'art religieux, on dut subir l'admission à l'église de tous les genres de musique nouvelle, et voir le chant grégorien pour longtemps dépossédé de sa dignité première, c'est en ces conditions désastreuses elles-mêmes, reconnaissons-le, que l'on trouve après coup le gage de la restauration accomplie de nos jours. Était-il admissible, en effet, que l'on pût librement associer aux rites toute espèce de musique (pourvu qu'elle fût, suivant les termes des récentes ordonnances, décente et de style religieux), à l'exclusion du chant strictement liturgique, « le seul que l'Église puisse proposer comme vraiment sien, et partout le seul qu'elle accepte et impose dans ses livres »[1]? Consacré par une tradition douze fois séculaire, le recueil de ces mélodies restituées à l'art par les éditions des nouveaux livres de chant grégorien nous donne dans son ensemble, malgré des variantes de détail, peu nombreuses, en somme, et rarement importantes[2], la tradition des cinquième, sixième et septième siècles, formant une œuvre artistique puissante, dont le mouvement, toujours contenu, rend l'effet plus fort et plus profond; un art riche et complet, que la musique moderne, malgré les ressources dont elle dispose, ne dépasse pas.

Dom J. Parisot.



L'IDÉE RELIGIEUSE DANS LA POÉSIE LYRIQUE
ET LA MUSIQUE FRANÇAISE AU MOYEN ÂGE
(Cinquième article)

Le même Graduel de Limoges, auquel nous avons emprunté l'épître de la fête de l'Épiphanie qui fit l'objet de notre dernier article, contient encore, avons-nous dit, entre autres pièces tropées ou farcies, soit en latin comme les *Kyrie, Gloria*, etc., soit en langue vulgaire comme les Épîtres, un *Sanctus* et un *Agnus Dei* avec leur paraphrase en roman.

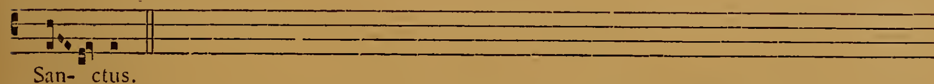
Le texte littéraire de ces deux pièces a seul été publié; ce fut par les soins de M. Guibert, dans la description qu'il a faite du manuscrit de Limoges au *Bulletin historique et philologique du Comité des travaux historiques et scientifiques* (année 1887), mais le texte musical est absolument inédit. Nous nous empressons de le publier ici, d'autant plus volontiers que la farciture de ce *Sanctus* et de l'*Agnus Dei* accentue encore l'impression que nous recevons

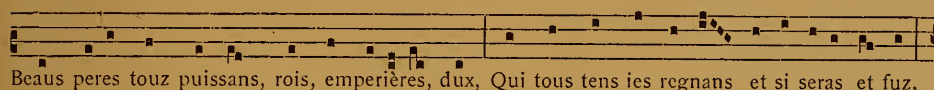
1. *Lettre pastorale sur le chant d'église,* de S. E. le Cardinal Joseph Sarto, Patriarche de Venise. (*Tribune de Saint-Gervais*, juillet 1895, p. 6.)

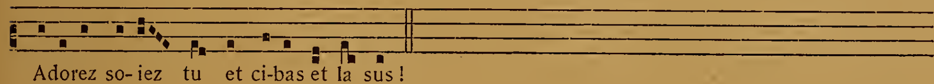
2. « Des 951 antiennes que nous avons recueillies chez Réginon et ses contemporains, 280 à peu près ont subi une altération quelconque, mais les quatre cinquièmes d'entre elles se laissent reconstituer d'un bout à l'autre avec une certitude complète, et presque toutes les autres sont réparables, au moins quant aux traits essentiels de leur dessin mélodique. *Une demi-douzaine d'antiennes sont restées pour moi tout à fait énigmatiques.* » (Gevaert, *La Mélopée antique,* p. 221.)

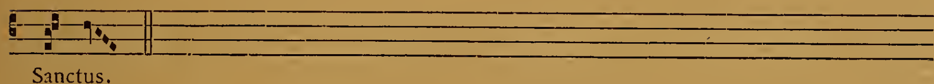
des épîtres farcies : celles-ci sont des œuvres populaires, composées pour des moniales, pour des femmes pieuses, mais sans lettres peut-être, ou tout simplement pour la foule dans le sanctuaire ; ces farcitures en langue vulgaire expliquent aux ouailles le sens du texte sacré qu'on ne lit qu'une fois l'an. Au contraire, la place du *Sanctus* et de l'*Agnus Dei* est dans la récitation de tous les jours, et le fidèle, comme inconsciemment, en répète les paroles latines, dont il ignore le sens, mais dont les mots sont incrustés dans sa mémoire pour avoir été tant de fois entendus ; bref, c'est l'enfant qui récite en français son « Notre Père » ou son acte de confession, c'est la prière quotidienne en langue vulgaire, et cela dès le treizième siècle.

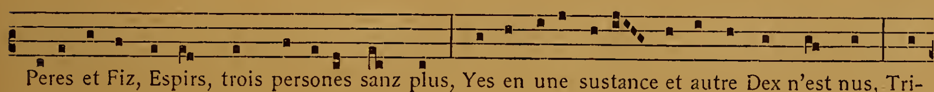
1. — SANCTUS

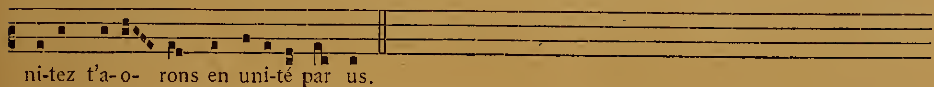


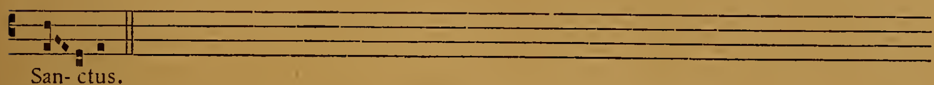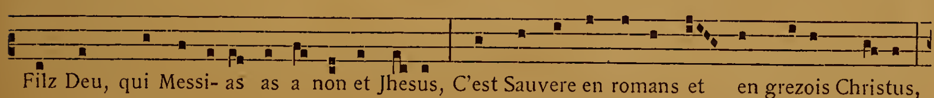




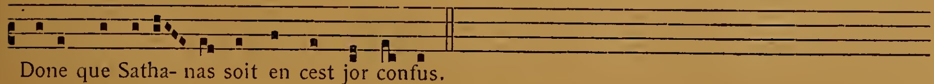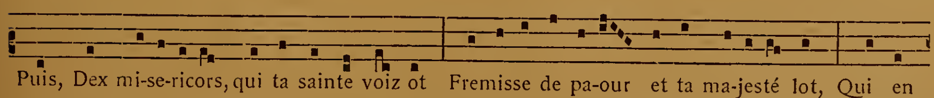






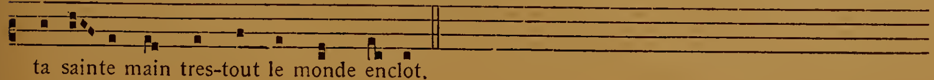












Pleni sunt ce-li et terra glo- ri- a tu- a.

Et li ciels et la terre et quanque dedenz a, Sunt de ta gloire plain, qui touz tens dure-ra,

Et touz tens a esté, que jamès ne faudra.

O-sanna in ex- cel- sis!

Or en soit Dex lo-ez et la sus et ça jus! En la chambre re-al la flour de Pa-ra-dis, Fist

la fruit de la flour hom et angles amis.

Benedictus qui ue-nit in nomine Do-mi- ni!

Cil soit le beno-ïst qui en la croix pendi; Quar il destruit enfer, eu Adam nous rendi, Qui

chinc mil anz et plus en torment l'atendi.

O- san-na in ex- cel- sis!

Loenge en ait la sus en son sovrain pa-ys. Cil qui vendra jugier et les mors et les viz, Qui

par son sanc rosé tout le monde a conquis.

II. — AGNUS DEI

Agnus De- i.

Cist aigneaus est li sires qui onques ne menti, Que Dex essy de fame a nestre consenti

Qu'elle ne fust maumise ne doleur ne senti.

Qui tol- lis pecca- ta mun-di.

C'est cil que le pechié effaca et tol-li Qu'Adam fist de la pomme que sa fame cuilli, Et a

celle enfreinture tout li mont a-cuilli.

Mi-se-re- re no- bis !

Agneaux qui de ce-li pechiés nous fors me- ïs, Donne que de touz autres soions ainsint fors

mis Que puissions de-servir ta gloire en Pa-ra-dis.

Agnus De- i.

C'est cil qui saint Johen ou desert attendi, Et, quand il fut venu, lor dist il : Vez le ci,

Qui les pechiez dou monde tiendra par sa merci.

Qui tol- lis pecca- ta mun-di.

Quanque il le baptizoit une voiz a-tendi Qui après un coloir de la sus descendi : Cist est

mes ainmez fils in quo compla-cu-i.

Mi-se-re-re no-bis !

Dex, qui ce saint aignel, ça jus nous transme- is, Que par te[s] sainz prophetes nous avoies

promis, Ai- ez merci de nous et la sus et ça jus.

Agnus De- i.

C'est cil qui ses beaus braz en la croiz estendi Quant Judas li trai-tes aux Ju-ïs le vendi,

Et Longis de lance le coste li fendi.

Qui tol- lis pecca- ta mun- di.

C'est cil qui en morant la nostre mort perdi Et en resusci-tant la vi-e nous rendi, Et re-

monta es cielz la dont il descendi.

Dona no- bis.

C'est aigneaux qui, la suz, lez son père est assis, Et le throne sa mère lez le suen est assis,

Il nous otroit ce don que dona ses amis.

Ses benoi-es apostres quant il dist : « Pax uo-bis ! »

Pa- cem !

Au point de vue intrinsèque de la composition, peu de remarques.

La langue est la même que celle des épîtres : nous n'avons dans ce manuscrit, qui fut écrit, disions-nous, sur les bords de la Loire, aucune variété dialectale ; c'est le français de la Touraine, que d'aucuns au seizième siècle diront plus pur que le français de l'Ile-de-France. Les flexions grammaticales et la morphologie du treizième siècle sont régulières. La strophe est construite sur trois vers de douze syllabes ; elle est monorime, et nous constaterons que dans les deux pièces elle ne comporte que des rimes masculines.

La musique de la paraphrase est calquée sur le texte littéraire : période de trois membres de phrase, la même pour chaque strophe, la même pour le *Sanctus* et pour l'*Agnus Dei*.

La musique du texte liturgique a aussi son intérêt : la mélodie du *Sanctus* est celle du *Sanctus* des Doubles dans la messe *Cunctipotens Genitor Deus* (Cf. *Liber Gradualis* de Solesmes, p. 13*), avec quelques très légères variantes.

Dans le prochain article, le dernier que nous publierons sur les épîtres farcies, nous examinerons les renseignements d'ordre historique ou philologique que nous avons recueillis sur les épîtres farcies, et, les replaçant dans

l'esprit de leur époque, nous nous efforcerons de revivre pour un instant la foi naïve et sincère de ceux qui les chantaient.

Pierre Aubry.



LES ORGANISTES FRANÇAIS DU XVIIe SIÈCLE
Jean Titelouze (1563-1633)

CONFÉRENCE PRONONCÉE DANS LA SALLE DE LA SOCIÉTÉ SAINT-JEAN

le 24 mars 1898

(SUITE)

Le répit fut de courte durée. Bien qu'exempt désormais des alarmes causées par les ravages de la peste, qui avait sévi en 1625 dans la cathédrale même, et jusqu'aux portes des orgues, Titelouze venait à peine d'échapper aux atteintes nouvelles de la maladie, lorsqu'il écrit à Mersenne, le dernier jour de novembre 1629 : « Monsieur mon Père, l'espérance que j'avois de vous aller voir m'a toujours retardé de vous escrire, et davantage durant ces mois de vendanges je me suis pourmené aux champs pour reprendre mon entière santé, que Dieu m'a redonnée. » Il réitère l'annonce d'un voyage à Paris, pour janvier 1630. Des « mille choses » qu'il réserve pour leur entrevue, et dont il dresse déjà le sommaire, nous retiendrons sa réponse, bien qu'indécise et ambiguë, au sujet du passage de l'unisson à la tierce mineure. La raison de cette remarque est que, dans une lettre à Mersenne du 16 décembre, de 1629 également, Descartes traite à peu près de la même question. Nous citerons aussi quelques lignes relatives à « cest allemand qui fait un discours pour une note que le peuple chante autrement que ne porte la note ». Il s'agit là d'Isaac Beckman, principal du collège de Dordrecht, et auteur du livre : *Mathematico-Physica*, publié en 1644 à Utrecht. Mersenne tenait sans doute beaucoup à se renseigner sur la question du passage des tierces à l'unisson, à la fin de 1629, car Beckman aussi, dans une lettre du 10 octobre, doit lui donner son avis. Il l'appuie de l'opinion avouée par Descartes dans son traité de musique, encore manuscrit, qu'il lui avait communiqué[1].

Beckman était inquiet d'entendre le peuple chanter un passage du psaume LX, traduit par de Bèze, avec un *bémol*, tandis que le texte restait sans accident. Pour lui, cette incorrection devenait d'autant plus grave que ledit *bémol* faisait, en plein deuxième ton, une cadence du troisième. Confondre ainsi deux modes aussi dissemblables par leur gamme que par les effets qu'il se plaisait sans doute à leur attribuer, lui paraissait inconcevable, et presque dangereux. D'autre part, il était déconcerté quand il entendait transformer, et d'une façon presque méconnaissable, la mélodie d'un vers du psaume CXXX, traduit par

1. Descartes connaissait Beckman depuis 1617, et c'est à son génie de mathématicien qu'avait été due leur rencontre, puis leur amitié, que Descartes devait désavouer en 1630 dans une longue lettre où sa susceptibilité irritée lui fait accuser Beckman de vantardise et de mauvaise foi.

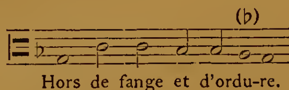
Clément Marot. Mersenne renvoie les questions à Titelouze, qui ne s'en embarrasse point. « C'est peu de chose que cela », déclare-t-il tout d'abord. « Je dis « hors de fange et d'ordure » (ps. LX), l'un est naturel, c'est avec le premier[1]. Le second fait une cadence accidentelle par un *bémol* qui se peut faire aussi, et les peuples septentrionaux mollissent ordinairement, et fondant et abaissant leur voix, trouvent par ce moien plustost le *bémol* que nous autres qui chantons iuste et ferme ».

Quant au psaume CXXX, Titelouze s'inquiète encore moins : « Pour *ma clameur jour et nuit*, dit-il, il y a des notes changées de corde qui se sont faites ainsi par quelque ministre[2] qui s'en est fait accroire pour se faire valoir[3]. »

Dans ses dernières années, Titelouze paraît renaître aux plus beaux jours de son activité. De nouveau lauréat du Puy des Palinods, en 1630, il organise, en 1631, deux exécutions musicales dont les registres capitulaires font mention. La première eut lieu le 25 août, jour de la saint Louis, en l'honneur de la consécration, par l'archevêque de Rouen, de l'église nouvellement édifiée au collège des Jésuites. A cette occasion, le chapitre transigea, en faveur du vieux maître, sur un article dont on maintenait avec rigueur l'observation : la défense de faire participer les enfants de la maîtrise aux solennités célébrées en dehors de la cathédrale. Autrefois, Titelouze avait eu à souffrir de l'inflexibilité du règlement. Le 19 décembre 1614, il avait dû s'excuser au coadjuteur de l'archevêque « de l'enfant qu'il lui avoit promis mener à Saint-Maclou chanter sur les orgues, cependant que mon dit sieur y celébrera les saints Ordres », et fonder l'excuse sur le « *reume* dudit enfant ». Cependant Titelouze avait fréquemment des relations avec la maîtrise. Ainsi, le 29 mars 1613, il écrit au receveur du chapitre : « Monsieur Regnard, je vous prie de paier à ce jeune escolier, qui rend son service, trois mois de pension qui luy sont deuz pour sa pension que luy donne le chapitre d'un escu par moys... » Le 31 novembre 1626, il offre au maître des enfants un recueil de ses messes, afin qu'il les fasse chanter.

Ses collègues voulurent sans doute lui offrir, par la délibération du 14 août 1631, une réparation pour l'ancien mécompte. « M. Titelouze a entrepris de faire la musique pour le jour et fête de saint Louis... » lisons-nous dans les archives capitulaires; « sur sa requête, et pour la nécessité du sujet qu'il a en-

1. Voici le texte et la variante :



2. Ces déformations, générales et constantes, suivant Beckman, appartenaient à la tradition. Elles se perpétuaient dans la mémoire des fidèles sans que l'on crût nécessaire de les proscrire par une exécution plus rigoureuse du texte écrit. Tenter une réforme en faveur de la correction eût été se faire taxer d'originalité. Titelouze pense le contraire, et semble admettre l'intervention récente d'un ministre avide de se singulariser. Cela est peu probable : Beckman aurait connu, dans ce cas, l'origine de ces variantes qu'il n'ose, toutefois, imputer au peuple, qui se tromperait, dit-il, « tantôt ainsi, et tantôt d'autre manière, car telle est la nature variable de l'erreur ».

3. Peut-être est-ce au cours des excursions mentionnées dans cette lettre que Titelouze se rendit à Eu, sans doute pour expertiser un orgue entrepris deux ans auparavant par le facteur Henri Gaignon, mais dont la décoration ne fut terminée qu'à l'époque de son voyage. On lui alloua 30 livres, « par l'avis des maistres » de la confrérie de Notre-Dame d'Eu, « à son garçon 20 sols », et « pour la dépense dudit sieur Titelouze, 7 l. 12 sols ». (Archives de la Seine-Inférieure.)

trepris, on permet au maître des enfants et à autant d'enfants qu'il sera besoin d'aller au collège, eu égard aux bons services que ledit Titelouze a rendus à la compagnie. »

Quelques mois après, on fête la sainte Cécile avec un appareil tout particulier : « Monsieur l'archidiacre Barthélemy Hallé a prié la compagnie de lui permettre de faire dresser quatre théâtres dans la nef de cette église (la cathédrale) pour le jour de sainte Cécile, suivant l'avis que M. Titelouze, chanoine et organiste de cette église, lui aurait donné de faire lesdits théâtres, afin de rendre la musique plus harmonieuse, et les voix et instrumens plus intelligibles. »

Ces témoignages publiés de confiance étaient les preuves d'une admiration générale. Elle se manifestait à tout propos. En 1632, Titelouze établit un devis pour la reconstruction de l'orgue de Saint-Godard, détruit par les calvinistes en 1562. Dans la délibération qui a trait à ce travail, on le proclame « l'un des plus habiles organistes de France ».

Le compositeur pouvait avoir aussi sa part de louanges, car, aux solennités dont nous venons de parler, on chanta probablement de la musique de Titelouze. Fétis ne cite de lui, et en tronquant le titre, que la messe *Ad imitationem Moduli : In Ecclesia*, publiée en 1626. Mais l'on trouve, en outre, inventoriées dans les comptes de la maîtrise de Rouen, une messe à six voix, et une seconde à quatre, *votiva*.

Encouragé par ces manifestations, Titelouze fait part à Mersenne de ses nouveaux projets : « Pour ce que vous desirez avoir de moy, lui écrit-il le 7 janvier 1633, je n'escris point de la theorie : je vous en laisse la plume qui ne cede a nul autre, et pour quelque chose de la pratique, j'ay quelques pieces qui pourront voir le jour, si le sieur Balard veut..... Je vous iray voir pour en recevoir votre bon advis, c'est quelque chose hors du comun. »

Dans cette lettre, Titelouze annonce la publication prochaine de la *Musique universelle* de Du Cousu, dont la date a été controversée. « Je fus marry en passant a Paris que je n'eus le loisir de vous aller voir, la compagnie de notre voiage me pressa si fort que je ne vis que M. Fremart, M. de La Barre et le sieur Ballard, environ une heure et non plus. Il me dit qu'il se préparoit pour mettre sur la presse le livre du sieur du Cousu : vous le voirez des premiers. Je voudrois bien savoir votre opinion touchant sa table. » Titelouze parle ici du système de solmisation inventé par Du Cousu, appelé *système royal*, duquel Gantez disait : « Monsieur du Cousu a plus attrapé du Roy avec une game ou une main qu'il luy a présentée, que je n'ay sceu faire avec mes deux pieds en traversant tout le royaume, puisqu'il est chanoine de Saint-Quentin. »

C'est la dernière lettre de Titelouze à Mersenne. Il est tout rempli d'ardeur, et cependant son écriture même nous avertit de son affaiblissement. Bientôt il reconnut qu'il s'abusait sur ses forces. Le 21 janvier 1633, faisant valoir ses longs services, et « estant à présent sur l'age », il demanda au chapitre une augmentation de gages « pour instruire quelque jeune homme à toucher les orgues en son absence ». Pour le satisfaire, on lui fit remise des 86 livres de loyer payées chaque année pour la maison canoniale qu'il tenait à vie depuis 1627, et que le chapitre avait fait réparer en 1629.

Mais, son engagement, Titelouze ne put le parfaire, et, élu prince des Palinods pour 1633, il n'eut pas la joie de présider à son tour l'assemblée des confrères de la Conception. Il mourut le 25 octobre, ayant nommé pour exécuteurs de son testament, passé la veille, le chanoine de Mathan, archidiacre du Vexin normand, et Daniel de La Place, sieur de Renfengères et de Fumechon, conseiller au Parlement et président en la chambre des comptes.

Sa dernière maladie avait été assez longue : en effet, sur l'exercice 1633, on remit à son neveu Blaise Bretel, son « légataire aux meubles », « quarante livres pour quatre mois de service faits par ledit Titelouze ». Il était donc resté éloigné de son orgue pendant les six derniers mois de sa vie.

Jubilé de matines, c'est-à-dire dispensé de l'office de la nuit depuis 1623, comme sexagénaire, Titelouze laissait aux Carmes, en l'église desquels se célébrait la fête du « Puy de l'Immaculée Conception », trente livres, « de son aumône et dernière volonté », ainsi qu'une fondation à l'église Saint-Nicolas.

Il fut enterré à la cathédrale, et son épitaphe fut rédigée par Pierre de La Place de Fumechon, auquel il avait résigné, en 1629, sa prébende de Baillolet.

Son héritier, Blaise Bretel, organiste de Saint-Vincent, vendit sa collection de musique le 28 mars 1634.

*
* *

Lorsque, en 1623, Titelouze donna ses *Hymnes de l'Eglise*, Frescobaldi n'avait publié que le premier livre des *Toccate e Partite* (Rome, 1614-1615) et les *Recercari et Canzoni Francese, fatta sopra diverse oblighi* (Rome, 1615). Et c'est l'année suivante seulement (1624) que Samuel Scheidt devait faire paraître à Hambourg sa *Tabulatura nova*. Le rang assigné par la chronologie à l'œuvre de Titelouze le place ainsi entre les premiers des précurseurs de Bach.

Si nous rapprochons ces titres, l'idée de mesurer comparativement le mérite des trois maîtres est bien lointaine de nous. Je ne sais d'ailleurs quel enseignement on pourrait tirer de cet examen, car tous trois, sur des points différents, il est vrai, ont à lutter d'abord avec l'état de leur art, en pleine période de formation. Leurs efforts à l'organiser peuvent être contradictoires, car chacun d'eux, fidèle à son tempérament, puisqu'il n'est point encore de discipline, s'efforce à le développer pour soi-même, et va de son côté. Leur parenté ne s'établirait donc utilement que si l'on remontait aux sources de leur « institution ». Pour Titelouze, auquel on ne connaît pas de maître, il semblera difficile de montrer à quelles influences son talent a pu s'accorder. Il est probable qu'il préféra toujours les leçons des livres, qui laissent plus de liberté à l'esprit capable de les contrôler. Et sans doute est-ce aux études entreprises par devers lui, et poursuivies à la suite de Salinas, de Zarlino, et même de Glaréan, qu'il demanda sa langue musicale, l'exercice quotidien de ses fonctions d'organiste la réalisant, avec le but d'atteindre aux dernières conséquences des doctrines acquises. L'indépendance de son jugement lui permit de porter ses tentatives jusqu'à l'audace. Aussi dépasse-t-il

en hardiesse les disciples qui suivirent un enseignement oral et direct, mais parfois restrictif, tandis qu'il développe à son gré les doctrines dont il s'est imprégné, et qu'il s'est rendues, par son double travail, analytique d'abord, puis, en quelque sorte, expérimental, personnelles. Imbu des principes exposés par Zarlino dans ses *Istituzioni armoniche* (Venise, 1558), il laisse en arrière Sweelinck, l'élève direct du maître, et même Scheidt, l'élève de Sweelinck. Il agit à bon escient, et ne craint pas de rendre compte dans sa première préface, qu'il « pratique d'une façon peut estre nouvelle et... inconnüe, non-seulement des consonances, mais aussi des dissonances ». Il devra, par exemple, des modulations franchement modernes à son usage des septièmes. Il va même jusqu'à créer de nouveaux rapports, en altérant l'échelle diatonique des modes, mais il s'en tient, sur ce terrain dangereux, à l'habitude commune. Les raisons de son audace et de sa discrétion, il nous les donne. Je ne vous en citerai qu'un extrait : « l'exemple des bons autheurs » ne le satisfait qu'à demi, car « cela s'authorise beaucoup mieux dans les nombres, où nous voyons les dissonances estre douces et supportables, selon qu'elles sont contenües et produites sous raisons et proportions superparticulières ou superpatientes, aprochantes des racines harmoniques... » Il ajoute : « Les autres dissonances comme octaves fausses, quintes superflües, quarte fausse et autres, dont les proportions confuses sont fort esloignées des principes harmoniques, ne se peuvent suporter ny pratiquer. » Cet arrêt emporte condamnation du genre chromatique et de l'enharmonique. Là-dessus, il s'explique très nettement avec Mersenne : « Vous me demandez si je compose en tous genres, lui écrit-il ; je n'ay garde d'y perdre le temps. Puisqu'un seul intervale cromatique, meslé mesme dans la diatonique est à peine supportable, comment se pourroit soutenir le genre enarmonique, que je n'ay su faire eprouver à de fort bons musiciens? » Frescobaldi, dont le grand talent ne s'appuyait pas à des études aussi fermes, n'a pas gardé cette réserve, et cela nous a valu la *Toccata cromaticha per l'Elevazione,* et le *Recercar cromatico post il Credo* (p. 23 et 49 des *Fiori musicali,* 1635). Le discernement de Titelouze le garantit de ces erreurs. D'ailleurs, pour le genre enharmonique, il peut en parler avec décision, ayant repris les expériences de Nicolas Vicentino sur l'*Arcicembalo.* Il écrit en effet à Mersenne (2 mars 1622) : « Pour vous envoier quelques consonances a quatre parties en chasque mode, cela se pourra aisément ; mais, en chasque genre, l'enarmonique seroit bien dificile de noter avec nos caractères. J'en ay fait quelque piece par curiosité, que je touche sur *une certaine espinete faite expres,* mais je suis en peine de le réduire par esprit pour ceste dificulté. »

(A suivre.) A. Pirro.



NOS SOCIÉTÉS RÉGIONALES

SECTION DES PYRÉNÉES ET DES LANDES

La Fête annuelle de la Schola paroissiale de Saint-Jean-de-Luz

La Schola paroissiale de Saint-Jean-de-Luz, fondée, à la suite des fêtes de l'an dernier, vient de donner sa première fête annuelle. Si nous n'avons pas parlé plus souvent de cette intéressante institution, c'est à dessein et sur la demande même de ses fondateurs, mais rien ne saurait nous imposer le silence aujourd'hui, au lendemain de cette magnifique journée de musique du 14 septembre.

Avant d'en faire le récit, rendons brièvement compte des travaux de la petite société depuis sa fondation.

Au mois de septembre 1897, sur les instances de M. Ch. Bordes et à la suite du grand succès remporté par la phalange improvisée par M. l'abbé Flément, au cours des fêtes organisées par la *Schola* de Paris, fêtes que Sa Grandeur Mgr de Bayonne avait bien voulu présider, et que le R. P. Dom Mocquereau avait honorées de sa présence, un groupe de messieurs de la ville, sous l'impulsion du vénéré doyen de la paroisse, se réunit en comité, et donna une forme durable à ces éléments. Dès lors la société dite « Schola paroissiale » de Saint-Jean-de-Luz existait. Des statuts furent élaborés, et la jeune société, invitée à rehausser les cérémonies de la paroisse aux grandes fêtes de l'année, se mit en devoir de contenter ses chefs et les nombreux membres honoraires qui lui accordèrent leur confiance en lui donnant un fond de caisse déjà important, constitué par des cotisations annuelles de fondateurs et de souscripteurs à 20 et 5 francs. Si nous entrons dans tous ces détails, c'est afin de stimuler le zèle de beaucoup de nos sociétaires qui, nous le savons, ont le secret désir d'instituer de semblables sociétés dans leurs milieux.

Quels furent les éléments constitutifs de la société? Pour les soprani et alti, les enfants de la congrégation de Marie, dont le cher abbé Flément est le directeur, groupe nombreux où se mêlent avec la plus grande simplicité quelques jeunes filles de la société de Saint-Jean-de-Luz, et les petites apprenties de couture; les unes déjà musiciennes par leur culture, les autres absolument frustes, mais douées à tel point du sens musical qu'en quelques répétitions, messes de Palestrina et motets de Vittoria se gravent dans ces fraîches mémoires pour ne jamais en sortir. Pour les hommes, de bons artisans dont la foi religieuse est éprouvée, et quelques messieurs de bonne volonté, tous doués de voix magnifiques, de ces voix des Pyrénées si enviées; oh! le superbe pupitre de ténors! c'est un ravissement de les entendre; certes la méthode n'a pas encore assoupli toutes ces voix, mais quelle richesse de timbres et quel naturel! Peu de répétitions d'ensemble, on doit savoir imperturbablement sa partie avant d'être admis à l'ensemble. Les jeunes filles travaillent généralement trois quarts d'heure au repos qui suit le dîner de midi, et ce seulement pendant les quinze jours qui précèdent une exécution, elles se réunissent à une heure dans la chapelle du Tiers-Ordre, voisine de l'église, la prière commence et termine la répétition; il en est de même pour les répétitions des hommes, qui ont lieu le soir à huit heures, la journée accomplie. Aux répétitions comme à l'église, les groupes sont distincts et ne correspondent pas entre eux. La tenue est irréprochable. Du reste M. le directeur ne plaisante pas au pupitre, les écarts musicaux causent le bris de bien des baguettes et le déchirement de bien des cahiers : que serait-ce si des écarts de tenue venaient à se produire! Mais passons au répertoire et aux exécutions. Depuis l'an passé la courageuse société a chanté deux messes palestriniennes : la messe *Quarti Toni* de Vittoria et la *Missa Brevis* de Palestrina, des messes

grégoriennes, de nombreux motets : l'*O Magnum Mysterium* et l'*O vos omnes* de Vittoria, le *Verba mea auribus* de Schütz, le *Diffusa est* de Nanini, le *Tantum ergo* de M. de La Tombelle, etc., et le propre grégorien des offices de Noël, de l'Épiphanie, de Pâques, etc., le tout en une vingtaine d'exécutions.

Pour la fête du 14 septembre, le programme comportait le propre des offices de l'Exaltation de la sainte Croix, la *Missa Brevis* de Palestrina (troisième audition), l'*O vos omnes* de Vittoria et, au salut qui suivit la messe, le *Panis angelicus* de l'abbé Boyer, le délicieux *Benedicta es tu* de M. de La Tombelle, un *Tantum ergo* de Bach et les *Litanies* en forme de chant alterné de M. Ch. Bordes, si populaires maintenant au Pays Basque, que, traduites en basque, elle courent les paroisses rurales. Afin de créer des ressources à la jeune société, dont on connaîtra plus loin les projets, *un concert vocal et instrumental* avait été organisé par les soins du comité, dans cette belle salle de *l'ancien casino*, fermé depuis tant d'années, où le R. P. Mocquereau nous fit, l'an dernier, sa remarquable conférence sur les timbres grégoriens. Afin d'apporter quelque variété au programme, et aussi pour satisfaire le goût de la brillante société de baigneurs qui remplissaient la salle, le comité avait invité à ce concert deux artistes de grand talent M. Guetary, ténor très estimé à Londres et Basque espagnol, et M. Schickel, violon solo des concerts classiques de Biarritz et premier violon des concerts Lamoureux. L'un et l'autre enthousiasmèrent la salle et furent acclamés, l'un dans un air très beau de Haendel, extrait de l'opéra *Sosarme*, une délicieuse et légère *Canzon* de Alless. Scarlatti, une mélodie basque d'un compositeur d'Irun M. Garmendia, et une Habanera très espagnole dont il était l'auteur ; l'autre dans la célèbre *Romance* pour violon de *Svendsen* et des *Danses hongroise*, de Sarasate, pièces tant vocales qu'instrumentales, exécutées avec une perfection rare, au-dessus de tout éloge. Quant à la Schola, elle chanta à ce concert : l'*O magnum mysterium* de Vittoria, le *Verba mea* de H. Schütz, le *Cantique de Racine* de Gabriel Fauré, une chanson française de Roland de Lassus et le *Tollite hostias* de Saint-Saëns. Entre les deux parties, M. Ch. Bordes fit une conférence sur la *Chanson basque*, appuyée de nombreux et magnifiques exemples de cette incomparable musique populaire, dont les types anciens ont des rapports si étroits avec le plain-chant et dont la puissante originalité rythmique se perpétua au cours des siècles jusqu'à nos jours. En guise de *comparaison musicale*, la *Schola* exécuta avec beaucoup de charme l'alléluia de Noël et l'*Hæc dies* de Pâques. Le concert se termina par le chant de *Guernikako arbola*, chant patriotique que tout Basque n'entend pas sans émotion, thème moderne peut-être, mais que son rythme à cinq temps et surtout son histoire, car il reçut le baptême du feu, rend respectable. Aussi l'entendit-on debout, selon l'usage.

Présidée par Mgr Diharce, vicaire général, délégué spécialement par Sa Grandeur Mgr l'Évêque, appelé à Bétharam, honorée par la présence d'un grand nombre de prêtres du diocèse (il en vint de l'arrondissement de Mauléon, des Landes et d'Espagne), et ce qui est piquant, par de nombreuses délégations de congréganistes de Marie, des paroisses environnantes, qui venaient se rendre compte *de ce que faisaient leurs compagnes de Saint-Jean-de-Luz*, la fête conserva le caractère de *propagande* que toute manifestation de la Schola *doit garder*. On verra bientôt le fruit de toutes ces bonnes volontés au service d'une grande cause ; mais entre toutes ces manifestations, celle dont la *Schola* a le plus droit d'être fière, c'est la magnifique allocution que voulut bien faire à la messe M. l'abbé Dibildos, directeur de l'école Gerson de Paris, qui, dans une langue admirable, tint réellement sous le charme l'immense auditoire qui eut le bonheur de l'entendre.

La vieille église basque au triple étage de galeries de bois ciré, et dont l'autel flambait, était un magnifique cadre de ce beau sermon que nous ne voulons pas commenter et déflorer ici, devant le publier, le mois prochain, dans nos colonnes. Qu'il nous suffise de remercier le jeune et remarquable orateur dont la parole féconde sut faire

germer dans tous les cœurs tant de bonnes dispositions à l'égard de notre œuvre et dont les effets seront, nous en sommes sûrs, la création dans ce pays de foi d'une *Schola-maîtrise* pour enfants, qui, sous la direction d'un prêtre éminent, seront conduits vers la vocation religieuse afin de créer, non des *prêtres artistes*, de ceux-là, que Dieu nous en préserve, mais des prêtres musiciens, complètement armés pour devenir plus tard des directeurs de maîtrises et de chant dans les séminaires. En attendant la réalisation de ce magnifique projet, les fonds de réserve du comité de la Schola de Saint-Jean-de-Luz seront appelés à compléter des *bourses d'études* pour les jeunes garçons basques envoyés à la *Schola* de Paris. Voilà un ensemble de faits et d'actes qui méritent d'être signalés et donnés en modèle. Grâce à eux, notre œuvre grandit chaque jour, et nous ne saurions trop remercier encore toutes ces belles initiatives locales et tous ces dévouements. Et exprimons nos remerciements, notre particulière gratitude au prêtre dévoué et courageux qui est l'âme de cette œuvre, de ce foyer, le modeste et cher abbé Flément, qu'il me pardonne de le mettre ainsi sur la sellette. S'il croit de son devoir de toujours s'effacer, je crois du mien de proclamer bien haut son immense mérite et son admirable désintéressement.

Jean de Muris.



MOIS MUSICAL

DÉPARTEMENTS

Toulouse. — La distribution des prix à l'école de plain-chant était accompagnée d'un programme qui témoigne des tendances artistiques des distingués professeurs de l'école et des progrès des élèves. Citons le cantique : *Venez, Créateur de nos âmes*, du P. Sandret, curieux spécimen du dix-huitième siècle, la séquence *Tubas cum cytharis*, tirée d'un manuscrit du quinzième siècle, et l'*Ave maris stella* d'Anerio, alternant avec les strophes en chant grégorien. Tous ces motets bien sus et bien interprétés ont obtenu les applaudissements unanimes de l'auditoire. MM. les abbés Nouguès et Mathieu peuvent être d'autant plus fiers des progrès de leur école, que M. le curé Larrieu, qui présidait la séance, a déclaré en excellents termes que la sympathie et l'intérêt des curés de la ville étaient acquis à l'œuvre, ce qui n'est que justice.

De Toulouse aussi, notre correspondant, M. Omer Guiraud, nous envoie d'intéressants détails sur l'exécution de l'oratorio de *Noël* de J.-S. Bach, qui a été donnée par la *Cæcilia*, sous la direction de M. l'abbé Mathieu. Grâce à lui, Toulouse peut s'enorgueillir d'avoir eu la primeur de cette œuvre de l'auteur de la *Passion*.

« Ceci — dit M. Omer Guiraud — est une idylle, une sorte d'églogue dans laquelle se meuvent les bergers avec leurs pipeaux rustiques, les Mages venant adorer l'Enfant Dieu, la Vierge, toute de tendresse, devant la crèche du Roi des rois. Et les cantilènes pastorales et les adorations des Mages remplacent les mélodies dramatiques du Calvaire.

« Le chœur n° 21, d'une extrême difficulté, est le triomphe du contrepoint, bâti sur un chant d'une suavité exquise. Le choral n° 43, *Gloire à toi, Seigneur*, se distingue par son rythme d'invention nouvelle, par ses périodes entièrement neuves, par le développement de la phrase initiale qui, écrite dans la tonalité de *la* majeur, se termine brusquement — sans nulle préparation de cadence — en *fa* dièze mineur. Mais Bach, quoique révolutionnaire, n'a point voulu que les règles élémentaires du rudimemt harmonique soient lésées et... il s'est... sauvé par un *Da capo* qui donne satisfaction à la loi.

« Je m'en voudrais de ne point signaler le choral n° 12, *Soleil, laisse briller aux cieux*, et je m'en voudrais surtout parce que je sais que Gounod s'en servait maintes fois comme motif d'*offertoire*, alors qu'il était organiste chez les Pères des Missions étrangères de la rue du Bac.

« Quant au choral n° 23, c'est par la somptuosité du rythme qu'il s'impose à l'admiration des musiciens.

« L'interprétation, solistes, chœurs et orchestre, était dirigée par M. l'abbé Mathieu, un chef d'orchestre à qui nous ne disons jamais assez merci pour les sensations d'art dont nous lui sommes redevables. »

Amphion (Haute-Savoie). — Un mariage princier est généralement l'occasion d'un débordement de musiques les plus mondaines et les plus hétéroclites ; voici pourtant de quoi se composait le programme des chants exécutés au mariage de Mlle de Brancovan avec le prince A. de Caraman-Chimay, le 24 août dernier, à Amphion : *Kyrie* des dimanches de l'Avent, *Salve Regina, Panis angelicus* en chant grégorien, le tout d'après l'édition de Solesmes et sans accompagnement. En outre, un *Sanctus* de Schepf et un *Sancta Maria* de Gounod. L'exécution était confiée à la Société chorale d'Evian (40 chanteurs), et M. Georges Jacob, élève de M. Guilmant, titulaire de l'orgue de Notre-Dame de la Gare, tenait l'orgue.

Ce programme pourrait être donné en exemple à bien des familles et à bien des maîtres de chapelle.

Un don généreux. — Les manuscrits, les papiers et les notes du musicologue qui signa Théodore Nisard passèrent à sa mort entre les mains de M. Aloys Kunc, son exécuteur testamentaire, fondateur de la *Musica Sacra* de Toulouse, aujourd'hui décédé.

Mme veuve A. Kunc résolut de faire don de ces papiers, qu'elle conservait avec un soin religieux, à la Bibliothèque Nationale de Paris, pour qu'ils fussent à portée des travailleurs et des chercheurs, et que la masse considérable de notes et de renseignements qu'ils contenaient ne restât pas inféconde et ignorée dans l'intimité d'une famille — à laquelle l'art musical doit beaucoup pourtant, — et loin de Paris, à Toulouse.

La Bibliothèque Nationale a délégué notre collaborateur M. P. Aubry pour aller prendre possession de ce dépôt, l'inventorier et le classer.

Il nous donnera ici même le détail de ses recherches, et pour l'instant nous devons souhaiter que se généralise l'initiative de Mme veuve A. Kunc et que, dans nos dépôts publics, il y ait non seulement les œuvres imprimées des musicologues, mais les papiers, les notes, les ébauches, où il doit se cacher tant de détails inutilisés, mais utilisables, et des recherches déjà faites, qu'on peut ainsi éviter de refaire.

ÉTRANGER

Madrid. — Le dernier numéro de la *Musica religiosa*, dirigée par le maestro Felipe Pedrell, rend compte en termes élogieux du voyage de propagande accompli par la *Schola Cantorum* de Paris dans les principales villes de l'ouest et du centre de la France. Nous remercions notre distingué confrère. Le bulletin du mouvement religieux qui termine le fascicule nous annonce que l'*Orféon Catalan*, de Barcelone, dirigé par M. Millet, vient d'introduire dans son répertoire la *Messe de Requiem* de Vittoria. Nous joignons nos félicitations à celles des journaux espagnols, dont la *Musica religiosa* donne d'importants extraits.

Milan. — La *Musica sacra* nous donne le programme d'une série de conférences que le docteur Haberl à faites à Turin en septembre. Placées sous le haut patronage de Mgr Richelmy, elles contiennent les éléments d'un programme très recommandable de musique d'église. Des exécutions d'œuvres de Palestrina, Viadana, et de quelques compositions de musique moderne, alternaient avec des commentaires sur le *canto gregoriano*. Certes, les démonstrations du docteur Haberl ne peuvent être que très autorisées, mais combien plus concluantes si elles étaient faites sur une fidèle version des manuscrits !



NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Livre d'Orgue, deuxième édition. **Chants ordinaires de la messe et des vêpres** transposés et harmonisés par les Bénédictins de Solesmes.

Nous avons eu l'occasion, dans les derniers numéros de la *Tribune*, de citer avec éloges ce *Livre d'Orgue*, qui répond parfaitement aux besoins de la plupart des maîtrises dont les directeurs se sont mis, depuis peu, à suivre la tradition bénédictine du chant grégorien.

Dans le système de l'harmonisation note contre note et les systèmes qui en découlent, le plain-chant est toujours considéré comme un plain-chant de leçon de contrepoint sur ou autour duquel sont échafaudées les parties.

Ce système se prête admirablement à l'improvisation de l'harmonie, et en fait, très nombreux sont les organistes capables de le faire en satisfaisant les plus sévères critiques.

Au contraire, dans le cas où l'on considère le chant grégorien comme une mélodie, possédant

la liberté d'allure, les inflexions et l'ornementation de toute espèce de chant, l'harmonisation improvisée devient beaucoup plus difficile, on peut même affirmer qu'il serait presque impossible d'improviser de telle façon que cela devienne, en quelque sorte, une harmonie *ne varietur*. L'improvisation d'un musicien habile pourra donner quelque chose de bien, voire même de très bien, mais la méditation et les recherches patientes de la plume obtiendront mieux, à coup sûr.

Nous ne saurions donc trop conseiller à ceux qui veulent suivre le système de l'harmonisation avec notes de passage dans le chant, d'accompagner toujours sur la musique écrite soit par eux-mêmes, soit par d'autres.

Et le *Livre d'Orgue* des Bénédictins de Solesmes répond parfaitement à notre proposition.

Cette seconde livraison contient les harmonisations de sept messes, qui sont les suivantes : Fêtes doubles, Fêtes de la sainte Vierge, Dimanches ordinaires, Fêtes semi-doubles I et II, Octaves qui ne sont pas de la sainte Vierge, Fêtes simples.

Nous ne répéterons pas les éloges que nous avons déjà adressés aux Bénédictins à l'occasion de la première livraison, pour ce qui est de la publication au point de vue typographique. Il n'est pas possible de faire mieux, ni plus clair. C'est la perfection de genre. Mais si nous considérons ce travail au point de vue musical, nous serons porté à préférer encore cette seconde livraison à la première, tant à cause de certaines recherches heureuses dans l'harmonisation que d'une logique plus rigoureuse dans le maintien de la modalité.

A ce dernier titre, cette seconde livraison nous satisfait en entier, et nos primitives critiques sont sans objet maintenant.

Ceux qui nous ont fait l'honneur de nous lire peuvent se rappeler nos discussions et nos théories constantes au sujet des troisième et quatrième modes. Or, dans cette seconde livraison, les exemples de ces modes suivent exactement le système que nous avons précédemment prôné. Il est juste d'ajouter que le chant et les cadences s'y prêtaient, car nous reconnaissons, sans difficulté, que le troisième et surtout le quatrième mode ont subi tant de mutilations, tant de modifications, tant d'altérations, qu'il est difficile d'imposer dans l'analyse de leur modalité une théorie absolue, sauf dans les cas où le mode se trouve nettement défini dans sa gamme par la cadence.

On nous permettra d'ajouter que les harmonisations de la messe des Doubles (*Kyrie, magne deus*) et celles de la messe des Dimanches ordinaires nous ont intéressé. Ceci d'autant plus que ce sont de vieilles connaissances pour nous, qui les avons déjà harmonisées avec interludes d'orgue. Que dans certains passages nous préférions notre interprétation harmonique, c'est tout naturel, puisque nous en sommes l'auteur, mais cela ne nous empêche pas de reconnaître l'intérêt, le charme et la logique des harmonisations bénédictines, que nous sommes heureux de recommander à tous.

F. DE LA TOMBELLE.



Le Gérant : ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté.

Quatrième Année | N° 10 | Octobre 1898

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	*15, Rue Stanislas, 15*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale). . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

LA
RENTRÉE DES COURS DE LA « SCHOLA CANTORUM »



La rentrée de la *Schola* aura lieu le 3 novembre par la messe du Saint-Esprit, à la chapelle de Notre-Dame de Nazareth, que veut bien nous ouvrir chaque année le très cher Père Hello, supérieur du patronage. Elle aura cela de particulier qu'aux élèves adultes ecclésiastiques et laïques se joindront les enfants de la maîtrise de Saint-Joseph des Pères Passionnistes de l'avenue Hoche, que la *Schola* a été chargée de recruter et de diriger. Après plusieurs voyages tant en France qu'en Belgique, M. Bordes parvint à recruter *dix enfants* doués de voix timbrées, susceptibles de développement, et dont les aptitudes musicales sont réelles. Les concours étaient annoncés à Paris, Bruxelles, Lille, Bordeaux, Toulouse, Bayonne, Valence et Chambéry. Ceux de Bordeaux et de Toulouse furent particulièrement brillants; Bordeaux à lui seul fournit

trois élus; les Basses-Pyrénées, deux; la Belgique, un; Lille, un; Valence et Chambéry, un; Paris, un. Peut-être la *Schola* adjoindra-t-elle à l'internat un externat de quelques boursiers parisiens, mais il n'y a que quelques places, et l'œuvre, dans le seul but de former le plus de sujets possible, a déjà dépassé de beaucoup le nombre qu'elle s'était précédemment fixé, c'est dire que nous ne saurions trop attirer l'attention de nos amis et de nos bienfaiteurs. La généreuse offrande de Mme Y. Y. est déjà un appoint magnifique, mais cela ne doit être que le noyau d'une grande œuvre, et ce n'est pas *dix*, mais *vingt*, mais *trente* enfants que la *Schola* accueillera et dirigera dans la carrière musicale. Devant le complet désintéressement de nos efforts et les charges et responsabilités que nous n'hésitons pas à assumer, que Dieu fasse germer des initiatives et des offrandes nouvelles, comme celles de notre bienfaitrice anonyme. Qu'elle veuille bien accepter encore l'hommage de notre profonde reconnaissance. Nos chers enfants, nous l'espérons bien, rivaliseront de zèle pour être dignes de la confiance qu'elle a mise en eux et en nous. Puisque nous osons parler ici de nos besoins et de nos charges, nous rappelons à nos amis le sort de notre orgue d'étude, maintenant complètement achevé, et sur lequel s'exerceront nos élèves d'orgue dès la rentrée prochaine. Deux mille francs ont été trouvés jusqu'à ce jour, nous avons bien quelques réserves encore, mais la somme est loin d'être souscrite. La Providence a toujours veillé sur notre œuvre, les marques de son assistance sont probantes; aussi envisageons-nous l'avenir avec sérénité et reprenons-nous notre tâche avec courage. La rentrée s'annonce brillante. Depuis notre agrégation à l'Institut Catholique de Paris, plusieurs élèves ecclésiastiques nouveaux sont venus à nous. L'un de nos prêtres vient d'être nommé titulaire d'une maîtrise; à vrai dire, nous ne saurions répondre aux nombreuses demandes qui nous sont parvenues, notre création étant encore trop récente pour avoir pu conduire nos sujets à leur entier développement. La cause de la réforme du chant religieux est trop belle pour que nous n'y consacrions pas toute notre opiniâtreté et nos peines. Le triomphe de nos idées sera notre récompense.

*
* *

Nous comptons beaucoup sur la réussite des deux *Cours de Musicologie religieuse*, dont a bien voulu nous charger Mgr Péchenard, Recteur de l'Institut Catholique. Le premier de ces cours : La Musicologie médiévale, *Histoire et Méthodes*, dont M. Pierre Aubry a accepté la tâche, commencera le 15 novembre. (Les cours ont lieu les premier et troisième mercredis du mois.) Celui de M. Vincent d'Indy : *Histoire et analyse des formes musicales depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, et leur application à la musique religieuse*, ne commencera qu'en janvier (les deuxième et quatrième mercredis du mois). Nos Conférences mensuelles, qui ont eu un si vif succès l'an dernier, seront reprises dans le courant de cet hiver (le deuxième jeudi de chaque mois, à huit heures et demie du soir, à partir de décembre). Voici, d'ores et déjà, celles dont les matières sont arrêtées, ainsi que les noms des conférenciers, sauf changements imprévus :

André Hallays : *Des caractères essentiels et permanents de la musique française.*

Pierre Aubry : *L'Inspiration religieuse dans la poésie musicale en France, du moyen âge à la Révolution.*

Vincent d'Indy : *Les véritables précurseurs de Beethoven.*

Michel Brenet : *Henri Dumont* (étude bio-bibliographique).

J.-Guy Ropartz : *Le sentiment religieux chez César Franck.*

Ces conférences, comme les cours ci-dessus, qui auront tous lieu à l'amphithéâtre de l'Institut Catholique (entrée rue d'Assas, 19), seront publiques et mixtes, afin de répondre aux nombreuses demandes de dames qui auraient voulu suivre les cours de la *Schola*, ce qu'il nous est impossible de leur accorder. Il a été créé, pour ces conférences et les cours de musicologie religieuse, des cartes de 10 francs par mois, assurant des places réservées. Les élèves ecclésiastiques ou laïques de l'Institut Catholique y seront, bien entendu, admis gratuitement, et dans une enceinte spéciale, au pied de la chaire du conférencier, sur la simple présentation de leur carte. Nous ne saurions donc trop engager nos amis à y assister. Chacune des conférences et bien des cours comporteront des auditions ; à l'intérêt purement technique s'adjoindra l'intérêt musical, qui, nous l'espérons, sera un attrait de plus pour les assistants.

*
* *

En terminant, nous ne saurions trop engager nos sociétaires à faire de la propagande pour les abonnements de notre revue *La Tribune de Saint-Gervais*. Notre projet est d'en augmenter encore la matière et le tirage. Actuellement, nous avons huit cents abonnés environ, il nous en faudrait mille pour atteindre notre but, qui est de tirer à *trente-deux pages*, à partir de janvier, sur papier collé, afin de pouvoir publier dans le texte et en photogravure des reproductions des monuments de l'archéologie chrétienne, bas-reliefs, statues, vitraux, pour illustrer plusieurs articles que nous ont promis nos collaborateurs, notamment M. Pierre Aubry, sur l'histoire des instruments de musique d'après l'architecture de nos églises, ainsi que le manuel très intéressant que prépare pour nos jeunes élèves de la *Schola* M. le chanoine Didelot, de Valence, l'érudit archéologue, sur l'architecture chrétienne, la statuaire et la symbolique depuis les catacombes jusqu'au douzième siècle. Il nous a été donné de parler du magnifique musée de moulages, produit des patientes recherches de M. l'archiprêtre de la cathédrale de Valence. Nous serions très heureux, avant de constituer ce manuel d'art comparé, d'en faire bénéficier les lecteurs de notre Revue. Nous avons déjà assez réalisé de projets et avec un certain bonheur, pour que nos amis nous donnent encore une nouvelle preuve de leur confiance. Nous nous permettons donc de compter encore sur eux. Pour les demandes d'abonnement comme pour toutes les commandes concernant le bureau d'édition, s'adresser directement à M. Petit, administrateur du bureau d'édition de la *Schola*, et non à M. Ch. Bordes, dont les absences fréquentes pour les besoins de l'œuvre et la propagande pourraient amener des retards. Pour les offrandes concernant la maîtrise d'enfants, on est prié de les adresser directement à M. l'abbé Faure-Muret, directeur de la maîtrise, ou à M. Ch. Bordes. Pour celles regardant

spécialement l'orgue, à M. Vincent d'Indy. Le tout au siège de la *Schola*, 15, rue Stanislas.

Nous nous permettons en terminant de convier nos amis présents à Paris à notre messe de rentrée le 3 novembre, à dix heures, à la chapelle de Notre-Dame de Nazareth, 95, boulevard Montparnasse, ainsi qu'à la réunion intime qui suivra, et que présidera comme de coutume notre vénéré maître, M. Alexandre Guilmant.

LES SECRÉTAIRES.



LA MUSIQUE BYZANTINE
et le Chant liturgique des Grecs modernes

Les savantes études d'hymnographie grecque, dont l'essor merveilleux a suivi de près la découverte heureuse et les doctes travaux du cardinal Pitra, doivent trouver leur complément dans l'étude de la musique byzantine.

Le chant est le premier motif de l'*isosyllabie* et de l'*homotonie*, ces deux lois fondamentales du lyrisme byzantin. Au surplus, les premiers mélodes n'étaient pas seulement de simples faiseurs de vers, στιχοποιοί, mais, suivant l'étymologie du mot μελῳδός, de véritables aèdes chrétiens qui composaient eux-mêmes la mélodie de leurs hymnes. Il résulte de cela que la versification lyrique des Byzantins est liée à la musique d'une façon aussi étroite que celle des anciens Grecs. C'est donc seulement au jour où nous aurons rendu à leurs poésies le chant qui en était l'âme que nous pourrons nous flatter d'entrer avec eux en parfaite communication de sentiments, et de goûter toutes les beautés de leurs chefs-d'œuvre.

I

Depuis un quart de siècle, on a beaucoup écrit sur la musique de saint Jean Damascène. Toutefois, ce ne sont, pour ainsi dire, que les prolégomènes de l'art musical byzantin qui nous ont été exposés dans le plus grand nombre d'études publiées sur le chant religieux des Grecs modernes. Ce chant, il faut en convenir, renferme en lui-même des beautés remarquables, des qualités musicales qu'il est temps d'étudier et d'apprécier à leur juste valeur.

Les Européens qui visitent l'Orient, ceux même d'entre eux qui l'habitent depuis nombre d'années, sont en général d'un avis un peu contraire; mais ont-ils tous qualité pour apprécier une telle musique? Leurs jugements sont-ils fondés sur des observations et des études sérieuses? Il est permis d'en douter.

En présence des ruines antiques, l'artiste découvre la magnificence d'un ancien édifice et les merveilles de l'art là où le simple passant n'aperçoit que décombres et débris épars. Ainsi, dans cet Orient qui conserve, inconscient, les restes précieux de plusieurs civilisations, si l'on sait écouter, il est impossible de ne pas apercevoir dans la voix des peuples nouveaux quelque chose

du pur accent des ancêtres, et dans leurs chants plus d'une réminiscence des vieux airs dont s'égayaient les aïeux. Le voyageur qui, d'aventure et sans entendre le grec, assiste à quelqu'une de ces longues cérémonies orientales agrémentées de chants *papadiques*[1], emportera certainement des impressions défavorables sur le sentiment musical des Hellènes.

Ces mélodies, surchargées d'arabesques et de fioritures qu'on éternise à plaisir sur un alpha, un iota, avec, pour toute harmonie, l'exécrable teneur de l'ison, font aisément croire à l'étranger qu'il vient d'entendre un spécimen de ces hymnes sacrées que les prêtres grecs de l'ancienne Égypte exécutaient en l'honneur d'Osiris sur les sept voyelles de l'alphabet! En tout cas, l'oreille d'un auditeur européen ne peut qu'être froissée du mode nasillard de l'exécution, mode étrange, décoré du beau nom de *style byzantin* (ὕφος τὸ βυσαντινόν), qui n'est après tout que le style, l'*hyphos* turc.

Le véritable chant byzantin ne consiste pas précisément dans les airs *papadiques*, appelés encore, par euphémisme peut-être, καλοφωνικοί, beaux airs, mélodies *calophoniques*, mais bien dans le chant des *odes* et des *hirmi*, des *tropaires* et des *stichères* : de là son nom de chant *hirmologique* et *stychirarique*.

Toujours empreinte d'une mélancolie douce et d'une sensibilité discrète, la mélodie de ces hymnes est suave, délicieuse parfois ; elle est belle comme la poésie qu'elle exprime et interprète souvent avec une admirable perfection. A la vérité, je ne connais pas de musique plus propre à faire comprendre ce qu'est le pouvoir de la pure mélodie dans ses rapports avec le sentiment intime.

Née de la déclamation ou accent naturel, ainsi que nous l'avons démontré dans une étude sur la notation *ekphonétique*, cette musique semble rechercher avant tout la vérité de l'expression. Il serait facile de le prouver par des exemples et de citer nombre de tropaires ou d'hirmi dont les mélodies sont de véritables petits chefs-d'œuvre de grâce et de délicatesse, tel l'*hirmus* τὴν ὡραιότητα, tel le *kontakion* ἡ Παρθένος σήμερον, qui fut le point de départ des heureuses découvertes du cardinal Pitra.

M. B. Ducoudray l'a fort bien remarqué : « Ce chant excelle à rendre les sentiments doux, suppliants et timides. Il sait bien s'humilier[2]. » S'il est moins solennel, moins viril que le chant grégorien, il est incomparablement plus rythmé, plus expressif et passionné, en un mot plus musical, car la fonction propre du chant n'est-elle pas d'unir inséparablement l'idée pure que saisit l'esprit et le sentiment qui doit s'y joindre?

Comparé à notre musique européenne, le chant grec lui est en principe bien supérieur au point de vue de la mélodie. Si paradoxale que puisse paraître une telle proposition, elle est cependant d'une vérité incontestable, par cette simple raison que nous possédons deux modes seulement pour exprimer nos sentiments, le mineur et le majeur, tandis que les Orientaux en ont huit. Il est vrai que cette supériorité dans l'expression mélodique existe surtout

1. Catégorie de chants très lents, ornés de nombreux mélismes. Elle comprend surtout la musique des tropaires, dits Κοινωνικά et les Χερουβικά. Ces mélodies étant les plus difficiles, les premiers chantres seuls les exécutaient autrefois ; de là leur nom de *chants papadiques*, c'est-à-dire chants des magisters.

2. *Etudes sur la musique ecclésiastique grecque*, p. 8.

en principe ; de fait, il n'y a pas de similitude à établir entre la multitude des chefs-d'œuvre que le talent de nos grands maîtres a su tirer de nos deux modes européens et le nombre assez restreint des beaux airs grecs, car il faut l'avouer en bonne simplicité, toutes les mélodies hirmologiques et stychirariques ne commandent pas l'admiration. Comme dans la poésie byzantine d'ailleurs, il est assez facile de compter les morceaux types, les airs empreints d'une heureuse et franche originalité ; à côté d'eux, il y a trop d'imitation et de placage, trop de réminiscences et de phrases stéréotypées.

Mais, quels que soient les qualités ou les défauts du chant liturgique des Grecs modernes, est-il le véritable chant traditionnel des Byzantins ? Telle est la question.

La première chose à faire avant d'y répondre est de bien entendre l'expression « chant byzantin ». Or, nous entendons par là l'ensemble des principes fondamentaux et traditionnels de la musique sacrée des Grecs, telle qu'elle fut exécutée depus le septième siècle au moins, dans tout le vaste empire de Byzance.

Ces principes, que l'on a trop longtemps laissés dormir en paix sur les feuillets des vieux manuscrits, étaient résumés dans la notation byzantine d'une manière très originale. Aujourd'hui, les Grecs ont transformé l'écriture musicale de leurs ancêtres. Ce changement a-t-il été le seul ? L'évidence que l'on acquiert par l'étude des anciens codices prime sans conteste les stériles assertions de permanence et d'immutabilité. Sans doute, la notation, les diagrammes, les modes, tout, dans le chant grec moderne, a conservé en partie les traits essentiels et caractéristiques de la musique byzantine, mais tout a été modifié, et plus profondément que ne le pensent d'ordinaire les Hellènes.

Quelle est donc l'ancienne notation des Byzantins ? Quels sont les éléments de leur musique religieuse qui ont résisté à l'épreuve du temps, aux influences étrangères ? Le problème est immense ; loin de nous la prétention de vouloir en aborder la solution complète. Qu'on nous permette simplement une légère esquisse historique, dans le but de rectifier un trop grand nombre d'opinions erronées qui ont libre cours sur l'art musical des Byzantins et celui des Grecs modernes.

II

L'histoire de la musique byzantine a sa synthèse obligée dans l'histoire de sa notation. Malheureusement, une étude sérieuse démontre que celle-là est ignorée de ceux mêmes qui ont le plus besoin d'en être instruits. Aujourd'hui comme il y a vingt-sept ans, M. Christ pourrait écrire avec vérité : « En consultant les codices, on est bien persuadé que durant le cours des siècles cette écriture musicale a changé, mais il n'existe pas, que je sache, un livre qui en traite au long avec exactitude[1] : *Neque nihil annis volventibus hanc scripturam mutatam esse codices vel obiter inspecti persuadent, sed nullo, quod sciam, libro hæc res accuratius et copiosius pertractata est.* »

Jusqu'au sixième ou septième siècle, le défaut de documents positifs ne

1. *Anthologia græca Carminum christianorum*, p. CXXIV.

nous permet pas de préciser davantage[1]; le chant religieux n'avait eu d'autre moyen de transcription que l'écriture alphabétique des anciens Grecs, telle que nous la trouvons exposée par Aristide Quintilien, Alypius, Gaudence et Bacchius l'Ancien; ou toute autre notation similaire, comme celle dont le Dr Tzetzès nous a donné quelques spécimens au commencement d'une très intéressante étude publiée dans le Παρνασσός[2].

A cette époque, qui vit éclore, malgré les troubles politiques, les premières fleurs de la poésie byzantine, une notation synthétique des plus simples, inventée on ne sait quand ni par qui, est déjà en usage pour exprimer le récitatif des évangiles et des épîtres, et peut-être même celui des psaumes. Comme nous espérons l'avoir suffisamment démontré, dans un article qui paraîtra prochainement dans la *Byzantinische Zeitschrift* de M. Krumbacher, cette notation dite *ekphonétique* tire son origine, d'une façon directe, des signes de prosodie grecque. Au surplus, elle fut le principe de toutes les autres notations séméiographiques des différentes confessions chrétiennes : grecque, latine, syriaque, arménienne et russe.

On sait que les Israélites font usage pour la lecture de la Bible d'un récitatif basé, comme le chant ekphonétique, sur les accents de prosodie. Que leur coutume mélodique soit très ancienne et qu'elle ait été adoptée en principe par les chrétiens des premiers siècles, il n'y a pas là ombre d'invraisemblance. Eusèbe nous affirme que la psalmodie fut empruntée par les chrétiens à l'usage des synagogues juives[3], et comme le dit très bien M. l'abbé Duchesne : « La liturgie chrétienne procède, pour une large part, de la liturgie juive, et n'en est même que la continuation[4]. » Cependant, l'origine exclusivement grecque des caractères ekphonétiques ne saurait être mise en doute, nonobstant la similitude graphique de plusieurs de ces signes avec les accents ou points massorétiques, tels que le *Zarqâ* ou le *Çinnôr* des livres poétiques; le *Darga*, le *Pašta* ou l'*Azla*, le *Guérès* et le *Mêrêkha*[5].

A défaut d'autre raison, la suivante seule suffirait : la notation ekphonétique a servi de base à celle dite de saint Jean Damascène; par conséquent nous sommes en droit d'en faire remonter l'invention à l'origine du septième siècle tout au moins. Or, la critique historique fixe après cette époque l'invention des signes massorétiques.

L'écriture musicale dite de saint Jean Damascène est en effet un simple perfectionnement de la notation ekphonétique. A peu d'exceptions près, les mêmes signes subsistent, leur valeur seule est changée; quelques caractères sont ajoutés, et de dix-neuf, leur nombre est porté à vingt-quatre environ. La nouvelle écriture séméiographique n'abroge point l'ancienne; toutes les deux vont de pair sans mêler jamais leurs attributions.

Les codices contenant les épîtres notées sont d'une extrême rareté; nous

1. M. Th. Ouspenky, directeur de l'Institut, Archevêque de Constantinople, vient de nous montrer, au retour d'une mission scientifique en Macédoine, trois folios d'un évangéliaire manuscrit noté, dont la transcription en lettres onciales est très vraisemblablement du septième siècle.

2. Ἐπινόησις τῆς παρασηγαντακῆς, etc., 9 (1885), 413 et suiv.

3. *Hist. Eccl.*, II, p 17.

4. *Origines du culte chrétien*, p. 45.

5. Signes ekphonétiques analogues : Συρματικὴ, Καθιστὴ, Ἀπόστροφος, Ὀξεῖα, Κρεμαστή.

n'en connaissons pas plus de cinq[1]. Le talent des calligraphes et des artistes en miniature s'exerçait plus volontiers sur le livre sacré des Évangiles. Un bon tiers des évangéliaires manuscrits sont ornés des signes ekphonétiques. La seule Bibliothèque Nationale d'Athènes en possède trente-quatre; il y en a un même nombre disséminé dans les divers monastères de l'Athos; le couvent de Saint-Jean, à Pathmos, contient également une vingtaine[2] de ces codices.

La Bibliothèque Nationale de Paris ne renferme pas moins de cent cinquante évangéliaires manuscrits; dans ce nombre, beaucoup doivent avoir les signes musicaux; toutefois, le catalogue de M. Omont[3] ne mentionne que deux codices notés. Montfaucon en avait déjà signalé plusieurs dans sa *Palæographia Græca*. M. H. Bordier a fait de même, en y joignant quelques fac-similés, dans son bel et artistique ouvrage sur les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale[4].

L'Ευαγγέλιον des Grecs fut imprimé dès l'année 1539[5]. Mais les signes ekphonétiques n'ont jamais été reproduits dans aucune édition.

III

La notation dite de saint Jean Damascène est-elle bien de lui? La question ne manque pas de curiosité. Allaci et Zarlino y ont répondu par l'affirmative; W. Christ est très près d'en douter : « *Quod autem ab Joanne Damasceno eam inventam esse Chrysanthus, p. 31, asseverat, nullo testimonio confirmatum invenimus* : Chrysanthe a assuré, p. 31, que cette écriture musicale a été inventée par Jean Damascène, mais nous ne l'avons trouvé confirmé par aucun témoignage[6]. »

S'il n'est pas prouvé d'une façon péremptoire que le célèbre mélode sabbaïte soit l'inventeur de la notation qui porte son nom et le principal créateur de la musique ecclésiastique grecque, l'*Octoéchos* nous indique assez par lui-même que l'on doit à son auteur une des plus importantes réformes dans l'organisation du chant liturgique. D'autre part, le *Canon musical* nous est une preuve que saint Jean Damascène connaissait son art à la perfection, et qu'il était, suivant l'expression consacrée, un musicien dans l'âme. Détail curieux, en dehors de l'Octoéchos, les écrits du grand Docteur, ses poésies même ne nous laissent rien soupçonner de son talent musical; c'est donc la tradition surtout qui nous le présente comme le véritable auteur de la théorie et de la notation du chant sacré des Byzantins. Un grand nombre de manuscrits témoignent de l'ancienneté de cette tradition[7]. D'autre part, toutes les anthologies de

1. Bibl. de Besançon, manuscrit n° 44. — Bibl. Nat. d'Athènes, n°s 205 et 599. — *Mont Athos*, bibl. du couvent de Saint-Philothée, n° 1780. — Bibl. de Pathmos, n° 11. — Bibl. Nat. de Paris, manuscrit Cyr., n° 243.

2. Cf. Κατάλογος τῶν χειρογράφων τῆς ἐθνικῆς βιβλ. τῆς Ἑλλάδος ὑπό I. Σακκελιῶνος. — Κατάλογος τῶν ἐν ταῖς βιβλ. τοῦ ἁγίου ὄρους ἑλληνικῶν κωδίκων ὑπό I. Σακκελιῶνος.

3. Cf. H. Omont, *Inventaire des manuscrits de la Bibl. Nat.*, vol. II et III.

4. *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibl. Nat.*, p. 59, 61, 94, 105.

5. Cf. *Bibliographie hellénique*, t. I, p. 385 (Emile Legrand).

6. *Anthologia græca Carm. christ.*, p. CXXIV.

7. Bibl. Nat., n°s 2541, 3088, anc. fonds. — Le codex 811 de la Bibl. du *Metochion* du Saint-Sépulcre (Phanar), et le codex 965 de la Bibl. Nat. d'Athènes ont pour titre : Τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ Ἐρωταποκρίσεις τῆς παπαδικῆς τέχνης, etc.

musique religieuse, anciennes et modernes, contiennent des chants attribués à saint Jean de Damas.

Cependant, si l'on se fonde uniquement sur le témoignage des manuscrits pour déterminer quel a été le principal organisateur du chant liturgique des Grecs, on est contraint de céder à saint Cosmas de Majuma une large part de l'honneur décerné jusqu'ici d'une façon trop exclusive à son brillant émule et ami Jean Damascène. Cosmas incarnait en lui le véritable type du mélode byzantin, mais bien qu'il fût célèbre poète, c'était encore le musicien, le μελουργός, qui prédominait en lui. Théodore Prodome, qui était très à même de juger les compositions et les œuvres musicales du grand évêque de Majuma, semble devoir épuiser à sa louange la série des belles épithètes. Pour lui, Cosmas est le prodigieux, ὁ θαυμάσιος, le sublime, ὁ θεσπέσιος, le divin musicien, ὁ θεῖος μουσικός.

Au rapport de Perne et de Fétis[1], le manuscrit nº 353 de notre Bibliothèque Nationale a pour titre : « Hymnes de Cosmas et de Jean Damascène ». Le manuscrit nº 110 de la Bibliothèque Bodléienne porte le titre suivant : « Hymnes de Damascène et *Octoéchos* de Cosmas ». Le manuscrit *Hagiopolitès* de Paris (nº 360, 4º), le seul jusqu'ici qui traite exclusivement de la théorie musicale particulière à la notation de saint Jean Damascène, portait à la première page[2], suivant la lecture de Vincent : « .....Παρά τε [τοῦ ὁσίου Κοσ]μᾶ καὶ τοῦ κυροῦ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ τῶν ποιητῶν ἤχους δε[δεκταὶ μόνους] ὀκτὼ ψάλλεσται, etc : Selon saint Cosmas et le seigneur Jean Damascène, » etc.

Dans ces conditions, nous admirons l'heureuse inspiration de Fabricius, qui se plaît à réunir dans un même éloge les deux grands saints et illustres mélodes hagiopolites : « Jean Damascène, surnommé Mansour, fut, lui aussi, un homme célèbre qui n'a été inférieur à aucun homme illustre de son temps. Ses écrits furent nombreux et principalement philosophiques ; il fit des *Parallèles* choisis dans le sainte Écriture et composa des canons, des cantiques sacrés, autant avec la prose qu'avec les iambes. A la même époque, fleurit Cosmas de Jérusalem, homme très ingénieux, respirant complètement l'harmonie musicale. Les canons et les cantiques de Jean et de Cosmas n'admettent et n'admettront jamais la comparaison avec les écrits des autres, cela tant que durera la vie des hommes : *Illi autem canticorum canones Joannis et Cosmæ nullam cum aliorum scriptis comparationem admiserunt nec admittent quamdiu hominum vita durabit*[3]. »

(A suivre.) FR. JOANNÈS THIBAUT.

1. *Revue musicale de Fétis*, 1re année, 1827, p. 234-235. — Fétis, *Biog. univ. des Musiciens*, p. 433.

2. Nous disons : *portait à la première page*, car aujourd'hui le premier feuillet de l'*Hagiopolitès* est malheureusement très piqué des vers. Le passage qui nous occupe se lit encore : ... Παρά τε τ γ.....μᾶ καὶ τοῦ κυροι... τῶν τοῦ δαι..... τῶν ποιητῶν ἤχους δ... Le γ isolé nous donne à croire qu'il faut lire ἁγίου plutôt que ὁσίου. L'article τῶν, qui commence dans le manuscrit la septième ligne, nous paraît être la fin d'un mot qui n'a pas été rendu par Vincent.

3. Fabricius, *Bibliotheca Græca*, vol. IX, p. 722.

ALLOCUTION

PRONONCÉE A LA FÊTE DE LA SCHOLA PAROISSIALE DE SAINT-JEAN-DE-LUZ PAR M. L'ABBÉ DIBILDOS, DIRECTEUR DE L'ÉCOLE GERSON

Il faut, mes frères, que j'aie quelque courage pour élever la voix dans cette église qui vibre encore des accords divins de Palestrina... d'autant que leur charme et leur puissance se sont trouvés accrus par la qualité des voix qu'il nous a été donné d'entendre et qui sont l'un des bienfaits de la pure atmosphère que l'on respire ici. Avez-vous remarqué le cristal des soprani et des alti, le métal fin des ténors, et le timbre, tout ensemble riche et velouté, des basses? Avez-vous remarqué comme tout ce chœur se meut d'ensemble, avec brio, avec allégresse, mais avec ordre et sûreté? Évidemment, il obéit au signal d'une main discrète, mais habile et aimée. Évidemment, aussi, chanteurs, chanteuses et chorège partagent l'enthousiasme et la foi artistique de celui qui leur a révélé les sévères beautés classiques et qui a consacré sa vie à relever et à ennoblir la musique religieuse dans nos églises de France. Quelle joie pour lui d'avoir trouvé dans l'église de Saint-Jean-de-Luz, et dans la personne de son cher pasteur, le prêtre éclairé et l'homme de goût qui encourage les beaux efforts de ces jeunes gens et de ces jeunes filles, et provoque de belles manifestations d'art et de piété comme celle d'aujourd'hui!

Mais quelle joie aussi, pour M. le curé, de se sentir lui-même encouragé par la haute approbation de Mgr l'Évêque de Bayonne, qui, n'ayant pu venir présider cette fête, a tenu à s'y faire représenter par celui qu'il sait entouré de la respectueuse affection de tout le clergé basque [1], et qui, justement, naguère, dirigeait, avec autant d'érudition que de sentiment musical, les premiers essais de réforme du chant grégorien au grand séminaire!

Quant à moi, puisque l'honneur m'est échu d'avoir à prendre la parole dans cette solennité, je voudrais, mes frères, en de brefs développements, vous dire le but que se propose l'Église en faisant appel dans son culte aux arts et spécialement à la musique.

Ce but, c'est de réveiller et de stimuler en nous le sentiment religieux.

I

Qu'est-ce que le sentiment religieux? Si nous le prenons dans ce qu'il a d'élémentaire, d'essentiel et de général, c'est l'émotion qui saisit l'homme toutes les fois qu'apercevant la formidable puissance de la nature qui l'environne et qui le menace dans son existence, il cherche l'être supérieur qui domine toutes choses et essaie, par ses invocations, de se le rendre favorable.

Représentez-vous, mes frères, Pascal rêvant, par une claire nuit d'été, à l'étroite fenêtre de sa cellule, au-dessus de la triste charmille de Port-Royal. Il voyait les lointaines étoiles, immobiles et muettes, et, regardant dans l'intervalle de l'une à l'autre, il pressentait l'insondable profondeur des cieux. C'est alors peut-être qu'il jeta en travers d'un feuillet quelconque cette pensée célèbre et si souvent commentée : « Le silence de ces espaces infinis m'effraie! »

Depuis Pascal, deux siècles de travail ont appris à l'homme combien, en effet, ces espaces sont infinis et effrayants. Nous savons aujourd'hui qu'au-dessus de nos têtes cent millions de soleils roulent, escortés de leurs cercles de planètes; — que, dans l'immensité de ces espaces, la terre qui nous porte n'est qu'une petite goutte de boue

1. Mgr Diharce, vicaire général de Bayonne.

détrempée; — qu'à sa surface, un jour, est apparue je ne sais quelle moisissure : ce sont les forêts de nos continents ; — que, dans cette moisissure s'agitent obscurément quelques milliers d'espèces d'insectes fort insignifiants, comme, par exemple, l'insecte humain que nous sommes... Qu'est-ce de nous, mes frères? quelle est notre faiblesse et notre insécurité dans cette nature disproportionnée? Le moindre phénomène cosmique nous ferait périr par milliers : que notre planète se refroidisse de quelques degrés, et nous perdons cette activité cérébrale dont nous sommes si fiers; que l'écorce terrestre vienne à s'infléchir sur le bord d'un continent, et nous sommes à jamais ensevelis sous le linceul des vagues; que, sur un autre point, cette même écorce s'entr'ouvre sous la poussée du feu intérieur, et des villages entiers sont détruits. Encore une fois, qu'est-ce de nous, jetés dans cette nature énorme et hostile ? Et cette nature elle-même, qu'est-elle? Est-elle dominée par un être supérieur de qui nous dépendions comme toutes choses? Ah! où est-il, cet être redoutable? Puis-je l'invoquer, plier le genou devant lui et me le rendre propice ?

Voilà le sentiment religieux : l'émotion qui saisit l'homme, toutes les fois qu'en présence de la nature il se sent faible, désarmé, menacé, et invoque la protection de celui qu'il appelle son Dieu.

Ce fut là, longtemps, mes frères, un sentiment rude et plein d'angoisse. Les savants, dans leurs hypothèses, le prêtent à l'homme préhistorique, en présence d'une flore gigantesque et d'une faune féroce; les philologues, et ceux qui font ce qu'ils appellent la philosophie des religions, l'attribuent aux races primitives en présence des grands phénomènes climatériques; les plus anciens textes bibliques nous le montrent chez le pauvre Sémite des tribus nomades, effrayé d'une éclipse, d'un orage ou d'une maladie mystérieuse.

Et c'est encore ce rude sentiment, à peine adouci par les derniers prophètes, que Notre-Seigneur trouvait chez les Juifs de son temps. Mais il le transforma aussitôt, changeant la crainte en espérance et faisant oublier la figure irritée de Jahvé en montrant le visage souriant du Père céleste. Quand il voyait ses humbles amis effrayés d'une tempête sur le lac, ou inquiets d'une disette qui désolait le pays et faisait abandonner les villages, ou alarmés des bruits de guerre et des craintes d'invasion qui venaient alors de Rome, comme ils étaient venus d'autres fois de Syrie, d'Égypte ou de Ninive, il leur disait : « Ne craignez pas : celui qui commande aux vents et aux flots, au soleil dévorateur et à la rosée bienfaisante, celui qui dirige les grands mouvements et les poussées inconscientes des peuples, n'est point un Dieu cruel : c'est notre Père du ciel. Il donne des grains et des fruits aux petits oiseaux qui n'ont pas de greniers, et de splendides manteaux aux anémones des prairies. Combien davantage veillera-t-il sur vous, qui êtes ses enfants ! » Et c'est ainsi que l'antique sentiment religieux, tout de frayeur et d'angoisse, devint un sentiment de confiance et de filial abandon.

Et maintenant, dites-moi, mes frères, n'est-ce pas là le sentiment que tous nous éprouvons aujourd'hui et qui forme le fond de toutes nos émotions de piété, depuis les plus douces et les plus vagues, jusqu'aux plus exaltées et aux plus volontaires? N'est-ce pas le vôtre, à vous, homme du monde, d'habitude absorbé par l'âpre souci d'une famille à soutenir, mais rappelé parfois à la méditation des choses invisibles et de la destinée future par la perte d'un cher malade dont vous apercevez encore le pâle et dernier sourire? N'est-ce pas le vôtre, aussi, femme chrétienne, qui priez la nuit pour votre fils de vingt ans, si jeune, si beau et déjà parti pour les lointains pays à travers les périls de l'Océan ? — Et c'est encore le sentiment de l'artiste qui admire la nature et bénit son Créateur, quand il lève les yeux, le soir, vers les nuages peints à fresque, ou qu'il les abaisse, le matin, vers les corolles du jardin lavées à l'aquarelle. C'est le vôtre enfin, et surtout, prêtres ici présents, quand, adorant le doux hôte du tabernacle, vous songez que ce n'est pas là le petit Dieu de votre église ou de votre paroisse, mais

le Dieu des campagnes environnantes, le Dieu des grandes cités qu'il couvre de sa substance, le Dieu des solitudes indéfinies et des espaces sidéraux, le même qui, par un amour inconcevable, a ramassé toute cette immensité et cette puissance dans le petit cercle blanc de l'hostie, pour se proportionner à notre petitesse.

Eh bien! c'est pour réveiller ce sentiment que l'Église, dans ses temples, a voulu faire appel aux arts du dessin et de la musique, sachant bien que toute sensation d'art, si elle est véritable, nous donne comme un frôlement de l'infini qui nous exalte de joie et nous émeut de tristesse. Voilà pourquoi elle a voulu les sublimes voûtes ogivales ou les cintres majestueux, le flamboiement surnaturel des rosaces à l'extrémité des longues nefs gothiques ou l'ombre mystérieuse des cryptes souterraines. Et je n'irai pas jusqu'à dire que, si nos colonnades et nos voûtes réveillent notre sentiment religieux, c'est parce qu'elles font revivre en nous le souvenir ancestral des grands arbres avec les entrelacs de leurs branches et le dôme mouvant de leur feuillage, avec surtout la fatale terreur qu'inspiraient aux premiers hommes les spectacles de la nature... Non! mais je dis que les belles lignes nous émeuvent inconsciemment, et qu'en entrant dans une belle église, nous nous sentons comme intimidés, et nous devenons humbles, petits et bons; nous cherchons alors dans la grande nef des sympathies rassurantes et des figures amies... Et voici... voici à droite, à gauche, au centre du retable, les images des saints et des saintes, des héros de la souffrance, de la prière et de l'amour, c'est-à-dire de tout ce que, dans notre pauvre âme, nous ressentons le plus à fond. Inconsciemment encore et vaguement, nous nous sentons prédisposés à souffrir avec courage, à prier avec ardeur, à aimer avec oubli de nous-mêmes. Oh! l'admirable état d'âme que le temple chrétien encore silencieux a déjà produit en nous!... Mais, attendez! j'entends les accords de l'orgue et le chœur des voix humaines : qu'est-ce donc que j'éprouve et quelle émotion nouvelle nous réserve la musique?

II

On a dit de la musique que sa signification commence où finit celle des autres arts, qu'elle exprime l'inexprimable et qu'elle est pour nos consciences la révélation la plus intime, la plus directe et la plus émouvante que nous ayons du fond des choses, du dedans de l'être et de l'âme de l'univers.

Le fait est, quand on y songe, que l'action de la musique sur notre sensibilité est véritablement étrange. Imaginez l'allegro de la neuvième symphonie de Beethoven ou l'adagio de l'un de ses derniers quatuors à cordes ou de l'une de ses dernières sonates pour piano, ou bien le prélude de *Tristan et Yseult* avec, à la fin, cette prodigieuse montée de violons; ou bien un choral de la chapelle Sixtine, un motet des Chanteurs de Saint-Gervais ou un chœur de la *Schola* de Saint-Jean-de-Luz... Imaginez enfin une musique quelconque, pourvu qu'elle soit de haute inspiration et correctement exécutée. Quel en sera le premier effet sur nos âmes? Croyez-vous qu'elle va susciter des idées claires dans notre esprit, ou dresser de vives et pittoresques images devant nos yeux, ou nous suggérer des volontés fortes et précises? Point du tout, et bien au contraire!

On répète volontiers que la musique endort la pensée et abolit la volonté : elle fait bien davantage! Une musique puissante, pour peu qu'elle se prolonge, ne tarde pas à dissoudre lentement notre personnalité, à fondre, pour ainsi dire, notre âme, à la disperser, à la jeter deçà, de là, dans les paysages, dans les espaces, dans le grand tout, dans l'immense *circulus* de la création. Et tandis que la musique se poursuit, répétant sans cesse son élément mélodique toujours le même, le ramenant tantôt à la tonique et tantôt à la quinte, le faisant chanter maintenant par les bois et tout à l'heure par les cordes, elle nous donne l'intolérable sensation de notre être qui se défait, se sépare en

ses parties, s'évanouit et s'en va... Et l'on résiste, l'on voudrait se reprendre, s'attacher à quelqu'un ou à quelque chose... « Ah ! Seigneur, sauvez-moi ! (Ps. 68, 1) : *Salvum me fac, Deus, quoniam intraverunt aquæ usque ad animam meam* : Ah ! oui, les ondes de cette musique me sont entrées jusqu'à l'âme, et elles la distendent, et elles la brisent... » Qu'est-ce que cela, mes frères, sinon une révélation intime, profonde et violente, de la grande puissance qui nous enveloppe et nous pénètre avec la crainte qu'elle ne nous détruise, et un élan vers elle pour nous la rendre propice ? Vous reconnaissez le sentiment religieux originel, celui de l'homme préhistorique, des races primitives et du Sémite nomade ; le sentiment rude, poignant et sans beaucoup d'espérance qui fut celui de la pauvre humanité jusqu'à la venue de Notre-Seigneur Jésus-Christ.

Mais ce sentiment ne nous est donné que par la musique que j'appellerai naturiste (si ce n'était là un mot de petits cénacles) ; je veux parler de la musique qui, non seulement chante la fameuse mélodie de la forêt, mais qui répète en écho la voix redoutable des éléments premiers encore indomptés et en lutte, la musique qui célèbre la nature dans son évolution immorale et brutale, comme elle nous a été décrite par les Lamarck, les Darwin et les Haeckel.

La musique religieuse est bien différente : elle nous inspire, celle-ci, le sentiment religieux, non pas effaré, mais confiant, le sentiment religieux d'un être supérieur que l'on craint comme un Dieu, mais que l'on aime comme un père : c'est ici le sentiment religieux chrétien que Notre-Seigneur Jésus-Christ a enseigné aux hommes.

A quoi tient cette influence plus douce de la musique religieuse ?

Mon Dieu ! mes frères, je ne voudrais pas hasarder, devant les artistes qui m'écoutent, des explications trop ingénieuses et artificielles. Mais enfin, est-ce trop s'avancer que de dire que si la musique naturiste de Beethoven et de Wagner exprime la lutte incessante des éléments dans la nature inorganique, la lutte pour l'existence dans la nature organisée et le choc des passions dans l'âme humaine, c'est par le désordre, l'irrégularité ou la folie du rythme, par la mélodie, si j'ose dire, invertébrée, asymétrique et saccadée, par les dissonances les plus aiguës de l'harmonie et par les modulations les plus heurtées ? Au lieu que, dans la musique religieuse, telle que vous l'enseignent les maîtres, nous trouvons un ordre plus apparent, une finalité plus visible et une symétrie parfois ondoyante, c'est vrai, mais saisissable quand même.

Ouvrez une partition de Palestrina ou de Vittoria : ne vous semble-t-il pas que ces lignes graphiques soient celles d'une géométrie infiniment souple ? Et quand vous entendez les quatre ou les six voix de leurs chœurs, ne dirait-on pas d'une architecture vivante qui s'élève, se complique et change à vue ses figures, en les résolvant les unes dans les autres ? Or, cette musique, comme l'autre, nous émeut et nous trouble : elle nous donne le grand frisson cosmique et la crainte de la puissance qui mène le monde. Seulement, parce que la musique religieuse est plus calme, elle nous donne une crainte tempérée qui est plutôt une profonde vénération, et, parce que sa structure est plus régulière, elle nous suggère que la divinité veut en toutes choses du nombre, du poids et de la mesure, qu'elle aime cette symétrie morale que l'on appelle la justice, et cet équilibre immatériel des affections prêtées et rendues qui s'appelle la charité.

D'autres fois, cette musique présente, non pas la régularité d'une architecture, mais l'ordre plus compliqué, plus profond et plus savant de la plante qui végète, croît et s'épanouit en rameaux divergents. Il serait facile, si le temps ne me pressait, de vous montrer comment tel motif de Vittoria semble vraiment un arbuste, avec son motif qui, d'abord, se dresse tout seul, comme un jeune tronc, mais bientôt s'entoure de branches et de lianes entremêlées qui ne sont autre chose que le motif premier plié et replié sur lui-même. Et le sentiment que cette musique vous inspire est celui d'un être supérieur qui non seulement nous environne, mais qui, pénétrant au dedans de nous,

nous développe organiquement, nous pousse du dedans au dehors, et fait jaillir notre activité intimement liée à la sienne. Les théologiens qui m'entendent reconnaissent, sans que j'aie besoin de préciser davantage les analogies, l'idée chrétienne et si profondément philosophique de la Providence, du concours divin et de la création continuée.

Que dire enfin de la mélodie grégorienne, si lente et si triste, un peu moins puissante peut-être pour célébrer le triomphe ou affirmer la forte volonté, mais si expressive des sentiments doux et mélancoliques, et en particulier de ce sentiment religieux qui serait la nostalgie du ciel ? Quand j'entends ces vagues mélopées, je ne puis m'empêcher de songer à quelque chevalier du moyen âge qui aurait vécu, dans la petite cour de sa baronnie, cette vie que nous décrit Froissart, partagée entre les aventures du brigandage féodal et les divertissements raffinés des castels où chantaient les troubadours. Mais, un jour, fatigué des guerres, des chasses, des tournois et des ménestrels, ou désenchanté par quelque déception du cœur, il s'était enfui au désert et retiré dans quelque monastère, au bord d'un torrent ; et là, peut-être, parfois le dimanche, après complies, tandis que les derniers rayons du couchant rougissaient faiblement les murs blancs de sa cellule, il redisait avec tristesse, charme et piété, cette antienne qu'il avait chantée au chœur avec ses frères : *Salva nos, Domine, vigilantes, custodi nos dormientes, ut vigilemus cum Christo et requiescamus in pace.* Quelle poésie, mes frères, et quelle exquise jouissance de piété !

Et ne me dites pas que voilà, pour le coup, une mélodie invertébrée, asymétrique et amorphe, et que notre théorie sur la musique religieuse ordonnée est ici prise en défaut. Car je trouve dans les différentes parties du neume grégorien (et vous pourrez vous en rendre compte quand vous le voudrez) parfois une symétrie et toujours un nombre, une cadence un peu incertaine... quelque chose comme le doux balancement de certains versets de l'Imitation de Jésus-Christ.

Je me résume, mes frères : l'Église a voulu, par les arts et par la musique, réveiller en nous le sentiment religieux ; la grande musique profane nous donne le sentiment d'un être supérieur redoutable ; la musique religieuse, plus calme et plus ordonnée, nous donne le sentiment d'un être supérieur bienveillant, qui aime l'ordre dans la nature et nous engage à mettre l'ordre, la discipline, c'est-à-dire la vertu, dans notre âme.

Au surplus, j'ai peut-être tort de chercher à analyser nos sensations esthétiques, au risque de les tuer. Ne vaut-il pas infiniment mieux les goûter sans trop de réflexion ? Laissons-nous donc aller à la douce émotion de cette musique qui fait prier... et prions ! Ne laissons point passer la sainte messe à laquelle nous assistons comme une simple manifestation d'art. Prions pour nos chères affections vivantes et pour les chers morts de nos familles. Prions pour nos besoins spirituels. Prions avec confiance et joie, peut-être aussi avec quelque tristesse, si nous songeons à notre indifférence religieuse, au caractère superficiel et passif de notre vie chrétienne et à ce dilettantisme qui nous ferait chercher ici, comme partout, des jouissances raffinées et des sensations rares.

Et quand, cette cérémonie terminée, vous sortirez, ravis, de cette église, il vous restera encore, mes frères, un devoir à remplir : faites tout ce qui dépendra de vous pour assurer le lendemain de votre *Schola* et en faire une institution durable. La chose, d'ailleurs, n'est pas si malaisée : vous pouvez compter sur le talent et la bonne volonté de vos jeunes gens et de vos jeunes filles, qui ne craignent pas de prendre sur leur temps pour s'adonner à l'étude d'une musique difficile et embellir vos offices de leurs chants. Leur directeur est heureux de joindre ce moyen charmant d'attirer les âmes à tous les autres que son zèle de prêtre met en œuvre tous les jours. Votre comité s'ingénie pour faire face aux frais inévitables de toute entreprise humaine. Le maître

aimable et admiré qui vous apporte chaque année ses précieuses lumières et ses gracieuses inspirations est tout acquis à l'idée de fonder ici un centre d'études musicales dans la bonne tradition de ses doctrines. Quel rêve, si vous pouviez installer une maîtrise, dont la forme et l'organisation sont déjà étudiées, et qui assurerait à l'église de Saint-Jean-de-Luz une musique religieuse digne de votre goût et de votre piété! C'est un rêve, aujourd'hui, mes frères, mais, si vous le voulez vraiment et efficacement, ce sera une réalité demain. Ainsi soit-il!



LES ORGANISTES FRANÇAIS DU XVIIe SIÈCLE

Jean Titelouze (1563-1633)

CONFÉRENCE PRONONCÉE DANS LA SALLE DE LA SOCIÉTÉ SAINT-JEAN, LE 24 MARS 1898

(Suite et fin)

A cette époque de la renaissance musicale où tant de recherches sur l'art des anciens eurent le résultat surprenant d'en faire disparaître, avec les modes, les derniers vestiges, et de créer ainsi la tonalité moderne, le champ s'ouvrait vaste aux essais. Même si l'on s'en tenait au genre diatonique, restait à vérifier la signification expressive de chaque mode, investi d'une passion à fomenter, d'un « appétit à gouverner », comme on disait alors. Il suffit de parcourir les préfaces des ouvrages de musique publiés depuis la fin du seizième siècle jusqu'au milieu du dix-septième siècle pour voir avec quelle minutie, et avec quelle sûreté, le catalogue de leurs effets avait été dressé. Quant aux littérateurs, ils généralisaient. Pontus de Thyard, évêque de Chalon, membre de la Pléïade, jugeait la musique le plus parfait « truchement » de l'âme humaine [1]. Plus de deux siècles après lui, Goethe devait dire : « L'art est l'interprète de l'indicible. » Mais en ajoutant : « C'est pourquoi cela semble une folie, que de vouloir expliquer l'art par des mots. » Les musiciens et les poètes de la Renaissance croyaient, au contraire, en faire un langage, dont ils cherchaient la méthode et la syntaxe dans les ouvrages des anciens. Ils n'y pouvaient rencontrer que l'éloge de modèles anéantis. Titelouze écrit : « Il me souvient d'avoir ouy dire a feu Claudin le Jeune, excelent musicien, en parlant des effets de la musique ancienne, qu'il croyoit que c'estoit auec des vers mesurez, et que lui mesme avec des vers françois mesurez come en a fait Baïf et autres, avoit mis un capitaine en furie par des mouvemens musicaux qu'il avoit joints aux paroles selon leur propriété. » L'anecdote est bien connue. Thomas d'Embry, qui la rapporte dans son Commentaire sur Apollonius de Tyane, ajoute que le fait se passa aux noces du duc de Joyeuse, et que cette colère, suscitée par le mode phrygien, fut apaisée par l'hypophrygien [2].

1. *Discours philosophiques. Solitaire second, ou Discours de la musique,* p. 40. Paris, Abel L'Angelier, 1587.
2. *Philostrate, de la vie d'Apollonius Thyanéen,* traduit du grec en français par Blaise de Vigenère, avec des commentaires par Artus Thomas, sieur d'Embry. Paris, chez Matthieu Guillemont (ou veuve L'Angelier), 1611, ch. XVI, p. 212.

Titelouze dit encore : « Je croy bien que les anciens faisoient quelques gestes se raportant aux paroles, pour mieux exciter, mais en notre siecle cela seroit ridicule et par conséquent mesprisé et sans effet. » Ainsi Titelouze ne pressentait pas le succès de l'Opéra, dont sa phrase émet tout le programme.

Il faut le louer de n'avoir pas tenté, dans ses pièces d'orgue, le pouvoir de la musique, et tâché d'y faire la preuve de ce que les bons auteurs avançaient. L'exacte observance des traditions de l'Eglise le sauva de ce péril. En gage d'obéissance, il va jusqu'à rejeter, dans sa préface au *Magnificat,* la discussion même relative à la réduction usuelle des douze modes à huit, dans le chant liturgique. D'ailleurs, le rôle de l'orgue dans les offices étant de répondre au plain-chant, ou de préluder aux compositions figurées issues des thèmes de la mélodie grégorienne, il fallait que l'organiste restât fidèle aux usages du lutrin. Dans son *Chant royal* de 1613, Titelouze s'écrie :

> Qu'entends-je ? ô Dieu, quel motet angélique
> M'emporte l'âme en ses charmes nombreux?
> Quoi ! Ce bel orgue au ton du chœur réplique
> Comme un écho, et semble qu'un cantique
> Se donne en prix à qui chantera mieux.

Il avait lieu de se piquer d'émulation : le répertoire de la maîtrise de Rouen comprenait alors des messes de Guerrero et de Roland de Lassus, et les œuvres des compositeurs français les plus renommés, du Caurroy, Bournonville. On avait même déguisé les compositions protestantes de Claudin le Jeune pour qu'elles pussent y prendre place. Claudin le Jeune, que nous avons vu cité par Titelouze, est un des maîtres qui eurent le plus d'influence sur son développement. Ainsi nous retrouvons, dans le verset *Deposuit potentes* du *Magnificat* du cinquième ton, un thème qui sert à Claudin le Jeune de contre-sujet à l'exposition de son psaume CXXXVIII, à cinq voix, publié dans le *Dodécachorde* de 1598. Voici ce thème :

et vous allez entendre la pièce de Titelouze[1].

Dans le psaume CXXXVIII de Claudin le Jeune, c'est la basse qui poursuit la mélodie. Titelouze écrit toujours de même le premier verset de ses hymnes, « pour mieux former l'intonation au chœur », dit-il. Une certaine monotonie provient de cette coutume, car Titelouze n'est pas très habile à varier ses contrepoints sur un chant donné. Il est plus heureux lorsqu'il développe un thème librement, ou module une péroraison. Ainsi dans ce dernier verset de l'hymne *Ad cœnam* dont nous citerons seulement la fin[2].

Dans ces formules, le style de l'orgue est déjà fixé, et nous les verrons plus d'une fois reparaître, même après Bach. Le numéro 3, dans la première partie de la *Tabulatura nova* de S. Scheidt, contient en accompagnement au

1. *Archives des Maîtres de l'Orgue,* 2e année, 3e livraison.
2. Conclusion du dernier verset de *Ad coenam.* (*Archives des Maîtres de l'Orgue,* publiées par A. Guilmant, 1re année, 1re livraison, p. 17.)

troisième vers du *Vater unser im Himmelreich,* des mouvements analogues.

Exécution du choral *Vater unser (Pater noster).*

Malgré leur caractère instrumental, ces pièces de Titelouze et de Scheidt sont encore bien voisines de l'écriture pour les voix. D'ailleurs certaines pièces de chant de la fin du seizième siècle prêtent à d'admirables transcriptions. Roland de Lassus, en particulier, est riche de tels exemples. J'ai le regret de ne pouvoir vous les faire entendre. Vous ne pourrez donc juger, par l'expérience immédiate, à quel point Titelouze s'est assimilé ce qu'il reçut des maîtres de l'école vocale, et comment il transforma ce précieux butin. Pour lui, l'orgue est un chœur de voix parfaites, susceptibles de proférer en toute certitude les intervalles les plus osés, et capables de rendre avec précision les traits les plus rapides. Mais cette conception un peu abstraite, bien que d'une haute valeur didactique, ne lui fait pas oublier les qualités propres à l'instrument : sa « longue fermeté », ce sont ses termes, et la variété de ses jeux. Toutefois il n'indique pas de registration pour ses pièces. Pour y suppléer, nous n'avons pas la ressource d'analyser la composition de l'orgue qu'il touchait habituellement. Cet instrument fut réparé plusieurs fois pendant sa carrière; nous citerons la restauration qu'en fit, en 1601, Crespin Carlier, et dont Guillaume Costeley, d'Evreux, fut l'expert. Malheureusement les dossiers des archives ne contiennent rien d'explicite sur cet objet, ou les indications se réduisent à mentionner des détails vraiment insignifiants. Ainsi nous ignorerons quel était le nombre des jeux de cet orgue, assez considérable cependant pour qu'un facteur, proposant de réparer l'orgue d'une église de Rouen, s'engageât à l'égaler à l'orgue de Notre-Dame, « qui est estimé le premier de France », dit-il ; mais nous saurons qu'on « accoustra » la cloche destinée, depuis le chœur, à « avertir les orgres », comme on écrivait encore à Rouen en 1610, d'après l'orthographe de 1530 attestée par l'Anglais John Palsgrave, notre premier grammairien français.

Cependant cette pénurie de renseignements ne nous laisse pas tout à fait incertains sur les préférences de Titelouze en matière de registration. Nous connaissons d'abord un passage de sa pièce de vers où il loue :

> Le hault cornet, la flute pathétique,
> Et le clairon...

Enfin nous avons le devis qu'il établit, en 1632, pour l'orgue de Saint-Godard.

Il contenait les jeux suivants[1] :

Au grand orgue : montre, 16 pieds ; — bourdon, 8 pieds ; — prestant, 4 pieds ; — doublette, 2 pieds ; — fourniture à 4 rangs avec reprises d'octave en octave ; — cymbale à 3 rangs avec reprises de quarte en quarte ; — flûte, 4 pieds ; — sifflet, 1 pied ; — quinte flûte (nasard), 3 pieds ; — petite quinte, 1 pied 1/2 ; — petite flûte, 2 pieds ; — cornet à 5 rangs prenant au milieu du clavier et se poursuivant jusqu'au haut ; — trompette, 8 pieds ; —

1. Nous résumons ce devis, énonçant seulement l'effet réel, sans entrer dans le détail des matériaux employés, et de certaines conditions de structure ou d'aménagement.

clairon, 4 pieds ; — régale pour servir de voix humaine ; — tremblant, rossignol et tambour.

Au positif : montre, 8 pieds ; — prestant, 4 pieds ; — doublette, 2 pieds ; — fourniture à 3 rangs avec reprises d'octave en octave ; — cymbale à 2 rangs, avec reprises d'octave en octave ; — quinte flûte pour servir de nasard, 3 pieds ; — cromorne, 8 pieds.

A la pédale : bourdon, 8 pieds ; — trompette, 8 pieds ; — flûte, 4 pieds.

De même que le choix des jeux, Titelouze laisse à l'exécutant le soin de placer à propos ce qu'il appelle les « accents ». Il ne dit rien de sa méthode à ce sujet, mais il est facile de reconnaître que bien souvent il écrit ses ornements en toutes notes [1]. Si l'on voulait reconstituer son jeu aussi exactement que possible, il faudrait s'en rapporter à ces données. On trouverait aussi des exemples dans les œuvres des organistes flamands qui ont écrit dans le premier tiers du dix-septième siècle. Une *Fantasia octavi toni* de Pierre Cornet, organiste de Bruxelles, est très intéressante à cet égard. A. G. Ritter l'a publiée dans son *Histoire de l'Orgue*, d'après une copie de 1625. Elle nous montre la relation des signes d'ornementation avec l'accentuation rythmique des différents motifs, dont ils marquent les temps forts et les points de division. Quant à la structure de ces agréments, il faudrait la rapporter sans doute à celle des *feintes* et des *pincés* indiqués par Michel L'Affilard dans ses *Principes très faciles pour bien apprendre la musique* (1635), et par Mersenne dans l'*Harmonie universelle et Traité des Instrumens à cordes* (1636-1637), où il donne la manière d'exécuter les ornements écrits pour le luth, dont les virtuoses, tels que Galot et Gaultier, devaient imposer le goût à toute leur époque.

Il nous reste à dire quelques mots sur l'influence de Titelouze. Elle fut malheureusement assez bornée, et c'est à tort que Fétis lui donne pour élèves André Raison et Jean Gigault. Vous allez entendre combien diffère la musique de Raison [2], qui se déclame en solo, de la polyphonie compacte de Titelouze, et il y aurait cruauté à leur faire une parenté à la faveur des suites d'octaves qu'ils se permettent parfois tous deux. Quant à Gigault, il est né en 1645, et Fétis s'est figuré que Titelouze avait été son maître, d'après un passage de la préface à son *Livre d'Orgue* de 1685, où il annonce un *Pange lingua* « avec une fugue à son imitation dont les vers sont fugués à la manière de feu M. Titelouze ». Pour justifier son hypothèse, Fétis ne craint pas, dans l'article de sa *Biographie des Musiciens* consacré à Gigault, de répéter, avec Laborde dans son *Essai sur la Musique*, que Titelouze était un célèbre organiste de Paris, tandis que, pour se concilier avec la biographie de Raison, qu'il fait naître à Rouen vers 1650, il prolongeait la vie de Titelouze, organiste de Rouen, jusqu'en 1680. Titelouze aurait ainsi vécu cent dix-sept ans. L'erreur a été corrigée dans une réédition de la *Biographie des Musiciens*, mais on y a laissé subsister cette appréciation fantaisiste : « Son style a de l'analogie avec celui de Froberger. » Il est vrai que Titelouze, s'il était mort organiste à Paris en 1680, aurait été au plein de sa carrière lorsque Froberger

1. Par exemple : *Pange lingua*, p. 28 des *Archives de l'Orgue*, mes. 11 et 34. De même, fréquemment, dans les versets du *Magnificat*.

2. *Kyrie du premier ton* pour un plein jeu accompagné d'une pedalle de trompette en taille. — *Livre d'Orgue* de 1688.

traversa cette ville, en 1652, et il aurait pu, comme Roberday, s'inspirer de ses conseils. Mais Fétis, qui avait reproduit avec dévotion l'étonnant roman de Froberger que Mattheson écrivit dans son *Ehrenpforte*, s'est bien gardé de reconnaître en lui le héros de cette musique faite aux Jacobins, en grande pompe, dit Loret dans sa *Gazette rimée* du 29 septembre 1652 :

.... Pour régaler seulement
Un certain piffre d'Allemend,
Très médiocre personnage,
Et lequel n'est, pour tout potage
(Ah! cela me met en fureur!)
Qu'organiste de l'empereur,
Et pour le plus, homme à la solde
Du sieur archiduc Léopolde (*sic*)
Que depuis quelque temps il sert.

Il me semble inutile de vous jouer une pièce de Froberger pour vous démontrer qu'en lui comparant Titelouze, comme il apparente la plupart des organistes du dix-septième siècle à cet organiste dont il fit un archétype fabuleux, Fétis s'est, une fois de plus, trompé.

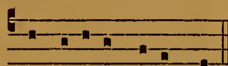
André Pirro.



DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN
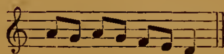
(Suite)

Dans les chants ou fragments de chants syllabiques, il faut bien tenir compte de la place du frappé et ne pas le confondre avec l'accent du mot. Souvent la traduction en notation musicale dénotera clairement cette confusion. Par exemple, prenons ce passage de la séquence : *Victimæ paschali* :

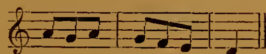


Conflixé-re mi-rán-do.

Si je traduis :



en mettant l'accord sur chaque groupe binaire, je traduis, chante, rythme et accompagne à contretemps; car je devrais dire :



avec l'accent (ou levé) sur la troisième note. Alors on ne chantera plus : *con-flixe-remi-rando,* parce que l'ictus tombera avec la finale du mot : *conflixé* | *re mirán* | *do.*

Alors aussi l'accompagnement sera différent; et, si l'on ne donne pas un accord à chaque note, ou bien chaque groupe de trois notes se chantera sur un seul accord, ou bien on en mettra un sur la première et la troisième note.

*
* *

Il importe de remarquer ici qu'on doit une attention particulière aux hymnes où l'accent métrique n'a pas toujours la même valeur, car tantôt il peut être au levé, tantôt au frappé. Dans les hymnes ïambiques, l'accent est au frappé. Ainsi, pour nous en tenir aux deux principaux de chaque vers, nous rythmerons :

Jésu corona virginum

Dans le *Tantum ergo*, le cas est variable. Dans le premier vers[1] l'accent est au levé, ainsi que dans les impairs :

Tantum érgo sacraméntum,

tandis que dans le second et les pairs :

Venerémur cérnui,

l'accent métrique est un frappé. On rythme donc avec un chant syllabique :

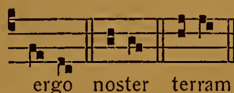
1 2 3 1 2 1 2 3 1
Tantum er | go | sacramen | tum
1 2 1 2 1 2 1
Vene | remur | cernu | i,

En écrivant l'accompagnement des douze *Tantum ergo* publiés par Dom Pothier, nous avons eu l'occasion d'étudier de plus près cette question intéressante. Nous ne nous souvenons pas qu'elle ait été encore signalée. On a bien parlé de l'accent métrique tonique, c'est-à-dire de l'accent remplaçant la quantité pour mesurer les vers et donnant des syllabes accentuées ou atones, au lieu de longues et de brèves; mais on n'avait pas encore examiné la nature de cet accent métrique pour connaître s'il était un levé ou un frappé. On comprend de suite l'importance de ce cas pour l'accompagnement.

Cette liberté du rythme dans les pièces ordinaires et cette variété, même dans les pièces à texte mesuré, rendent difficiles les imitations, au moins parfaites ; car il est rare de trouver deux passages consécutifs d'un rythme de tous points semblables.
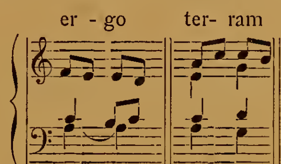
*
* *

Nous terminerons cette petite étude par une observation sur les finales féminines. Par cette expression nous voulons désigner celles qui, étant composées de deux notes, ont l'ictus sur la première, le seconde étant faible. Ex. :



Parfois, comme pour le second de ces exemples (et surtout si l'on arrive à une finale de phrase), ce qu'il y a de mieux est de donner un accord à chaque note. Ainsi sur *noster*, on mettrait sur le groupe : *sol-fa*, un accord
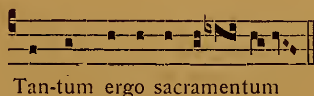
1. Nous disons : premier et second vers, suivant le mode ordinaire d'écrire la strophe. En réalité, les deux vers ne sont que deux parties d'un trochaïque de huit pieds, dont le dernier manque d'une syllabe suppléée par un silence, et avec suspension après les quatre premiers pieds.

d'*ut* et un de *fa* ; souvent nous préférons (et surtout en dehors des cadences où il y a ralentissement de la finale féminine) un seul accord pour les deux notes, et à tout le moins un changement d'harmonie sur une tenue de basse, pour garder, autant que possible, le même sentiment de quiétude et d'unité du groupe. En effet, dans la finale féminine, il y a la note réelle, qui est la seconde, et la note d'ornement, qui est la première et fait office de retard, d'appoggiature, etc. On pourrait supprimer, comme non essentielle au sens mélodique, cette première note. Nous harmoniserons donc de préférence :



Mais il faut observer un point délicat de la rythmique grégorienne : c'est que ces finales féminines doivent rester telles, et ne pas être assimilées à des groupes avec notes de passage ; bien que la différence soit peut-être, pour chaque cas pris isolément, très peu sensible, il en résulterait dans l'ensemble une certaine altération du rythme, si l'on regardait les deux choses comme équivalentes.

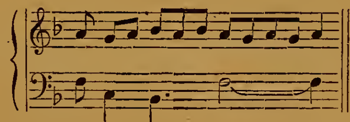
En voici un exemple :
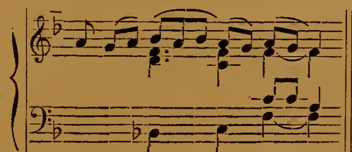


Si l'on traduisait ce passage ainsi :



nous pensons que cela ne serait pas absolument exact, surtout en accompagnant naturellement comme il suit :



parce qu'alors le *la* qui coïncide avec la syllabe *tum* (premier du groupe) n'aurait pas le *poids* qu'il a dans la finale féminine, où il est appuyé aux dépens de la note suivante, qui devient plus atone et plus note de chute. Et si, au lieu de l'harmonie précédente, vous mettez cette autre, qui s'accorde très bien avec le rythme de ces finales féminines :



vous sentirez la différence rythmique des deux traductions s'accuser davantage.

Tout cela montre combien délicate est l'analyse rythmique et combien l'est aussi l'harmonisation qui doit concorder avec ces nuances, sous peine de les contrarier d'une manière d'autant plus gênante que son action est plus latente et plus minutieuse. A. LHOUMEAU.



NOS SOCIÉTÉS RÉGIONALES

SECTION DES PYRÉNÉES ET DES LANDES

Une visite au Berceau de Saint-Vincent-de-Paul

Depuis longtemps déjà nous avions entendu parler avec éloges de la Schola du Berceau de Saint-Vincent-de-Paul. Notre cher maître Francis Planté nous avait, à plusieurs reprises, vivement engagé à nous arrêter à Dax, afin d'y visiter non seulement ce sanctuaire célèbre, mais aussi le séminaire de Notre-Dame du Pouy, où s'exécutent si bien musique palestrinienne et chant grégorien. Nos préférences, vu l'impossibilité de nous arrêter aux deux établissements, furent pour le Berceau ; une autre année nous irons au Pouy.

Le Berceau de Saint-Vincent-de-Paul est un établissement florissant et considérable tenu par les Lazaristes, à peu de distance de Dax, au milieu des piñadas des Landes, et à côté de la maison même où naquit saint Vincent de Paul, précieuse relique encore debout qui eut la gloire de voir éclore au monde le grand apôtre de la charité moderne. Une magnifique chapelle s'élève à peu de distance de cette maison, et c'est là qu'il nous fut donné d'entendre la charmante Schola de la maison. M. Serpette, supérieur de l'établissement, la fonda ; c'est à sa bienveillance extrême que nous dûmes ce plaisir. M. Dolet en fut le premier directeur. Actuellement appelé dans une autre maison de l'Ordre, où il va porter la bonne parole, c'est M. Praneuf qui lui succède, jeune maître de chapelle dont la modestie n'a d'égales que la grande valeur et une initiative à toute épreuve. Oh ! combien cela doit être délicieux de diriger des enfants et des jeunes gens aussi charmants et aussi attentifs ! Aussi le résultat acquis est-il magnifique. Exécution simple, populaire, sans recherche, sans mièvrerie et allant droit au cœur avec un je ne sais quoi d'enthousiaste qui vous saisit. Les pièces exécutées furent : du chant grégorien : un graduel, un alléluia, une hymne, une psalmodie avec reprise de l'antienne après chaque verset comme c'était l'usage autrefois, et, je l'oubliais, le *Rosa vernans*, petite pièce plutôt contemporaine, grégorienne de nom ; — de la musique religieuse : l'*Ave maris stella* d'Anerio, l'*O bone Jesu* et le *Domine Jesu Christe* de Palestrina, et le cantique à saint Vincent de Paul de M. Ch. Bordes, auquel les enfants donnèrent une allure toute populaire et grégorienne asservissant la mesure aux lois rythmiques de la phrase, comme il convient. Tout ceci débité simplement, sans aucune emphase, on ne saurait trop le répéter. Combien nous sommes loin de l'exécution recherchée et mièvre de certains de nos petits séminaires ! A l'audition, les ennemis de la réforme n'iraient pas nous objecter que *cela ne dépasse pas le troisième pilier*, selon l'amusante boutade de certain d'entre eux ! C'est viril, brave et correct ; le plus difficile de nos Pères n'y trouverait rien à redire. Que n'a-t-on, dans une de nos cathédrales, au service du chapitre, une telle maîtrise ! la cause serait gagnée, et nos bons chanoines peut-être conquis. Quel triomphe ! Allez un jour de fête au Berceau de Saint-Vincent-de-Paul, faites ce pèlerinage : vous serez largement récompensé de votre peine, et aux grâces spirituelles s'ajouteront les grâces musicales de la prière chantée, la prière unanime et touchante,

La fête de Vernoux (Ardèche)

Vernoux n'est qu'un gros bourg de l'Ardèche, un village de montagne, peuplé à demi de protestants, comme tous les villages de ce pays de Camisards, mais il possède une magnifique église moderne à la flèche élancée, un excellent curé épris de musique, un groupe de chanteuses vaillantes aux jolies voix, et surtout un maître qui vient s'y reposer chaque été dans son château des Faugs, dans cet admirable et âpre pays, plein de caractère comme la musique de ce maître qui en est l'expression, j'ai nommé M. Vincent d'Indy, à qui nous devons l'idée première de cette fête du 8 octobre, dont l'impression sera très vive dans le diocèse de Viviers.

Convié par lui à ces fêtes, nous en donnons le bref compte rendu.

Le matin, *messe grégorienne*, à dix heures, avec les éléments alternants des chanteuses paroissiales répondant aux élèves du petit séminaire de Vernoux. Le soir, à trois heures, audition de musique religieuse et salut par la Schola paroissiale de Vernoux, suivie d'une conférence de M. Ch. Bordes, dans la grande salle du séminaire.

De la messe du matin, nous dirons peu de chose : l'exécution plus soignée, plus coulante de la messe des Anges surprit agréablement l'assistance, et commença de la convaincre que le plain-chant était de la musique. Point important. Le grand effort était pour le soir. De laborieuses répétitions avaient préparé cette cérémonie, car, sur les trente exécutants qui formaient le chœur, quatre à cinq à peine savaient lire la musique. L'éducation se fit donc par l'oreille sans le secours d'aucune partie écrite, et ce fut merveille de voir M. Ch. Bordes, en deux répétitions seulement, faire chanter à tout le groupe des chanteuses l'alléluia de la fête de l'Assomption, et l'*Ave Regina* (antienne simple), ce dernier, en particulier, avec tout le fini désirable. Nullement préoccupées de la notation, les jeunes filles reproduisirent comme de véritables phonographes vivants, le joli timbre de leurs voix en plus, les phrases que leur inculquait leur maître. A l'audition ce fut un ravissement, et, sans le vouloir, M. Ch. Bordes remit en honneur l'antique moyen par lequel les vieux moines d'autrefois apprenaient aux chantres les antiques mélopées grégoriennes : l'*éducation orale*. Qu'on en use. Nulle autre ne peut mieux enseigner la plastique de la phrase et les justes cadences du chant. M. Ch. Bordes a voulu nous prouver que c'était le meilleur système pour développer le sens musical, surtout chez l'enfant et chez tout être peu corrompu par les cadences et les flonflons de la musique moderne. Nous ne sommes pas éloigné de penser qu'il a raison, car c'était curieux de voir ces jeunes filles atteindre la perfection en si peu de temps, pénétrées a ce point de la juste rythmique du chant. Mais revenons au programme.

L'*Adoramus te Christe* de G. Corsi, l'alléluia *Assumpta est Maria*, le *Gaudent in cœlis* de Vittoria, et le cantique alterné sur le *Regina cœli* de M. Ch. Bordes, formaient la partie musicale qui précédait le salut. Dans ce dernier cantique, la foule des enfants du séminaire et les petites filles des Sœurs répondaient à la confrérie. Bientôt la paroisse entière se joindra à eux. Les morceaux en parties furent exécutés, bien entendu, « a cappella » sans aucun accompagnement et avec une grande justesse. Les voix d'hommes de bonne volonté, où se voyaient d'excellents paroissiens assistés de professeurs du séminaire et de curés des environs, ne valaient pas celles des jeunes filles, mais l'ensemble était très satisfaisant et produisit un grand effet. Avant le salut, M. le curé prononça une excellente allocution, dont nous retenons une chose, c'est qu'il s'est engagé *à persévérer* en maintenant debout sa Schola improvisée pour ces fêtes. C'est ce qu'il pouvait dire de mieux, et nous ne saurions trop l'encourager, un tel effort ne peut être isolé, il doit porter des fruits, et nous predisons au vénérable archiprêtre un vrai succès. Au salut la Schola exécuta l'*Ave verum* de Josquin des Prés, l'antienne *Ave Regina*, un *Tantum* sur un choral de Bach, et les *Litanies* alternées de M. Ch. Bordes. A l'issue de la cérémonie, ce dernier développa sous une forme un peu humoristique, devant un

grand nombre de prêtres venus des environs, et mit en saillie le programme de la réforme dans les paroisses rurales et les mille petites misères qui s'y produisent chaque jour. Le *vieux chantre* passa un mauvais quart d'heure, et les assistants s'amusaient bien à ses dépens. Qui nous délivrera donc du *vieux chantre* ? Il y en a au sens propre et au figuré, et dans toutes les classes de la hiérarchie, depuis, disons-le tout bas, le grand chantre de beaucoup de nos chapitres jusqu'au modeste titulaire du lutrin de village, en passant par les professionnels laïques compositeurs ou maîtres de chapelle qui, eux aussi, sont de fameux *vieux chantres*, qui craignent pour leur grain, leur copieuse récolte de turpitudes musicales, dont ils alimentent nos communautés et nos maîtrises. « Bienheureuse la paroisse qui a vu mourir le dernier de ses chantres ! s'est écrié M. Ch. Bordes ; dès lors on va pouvoir réédifier de nouveau et travailler utilement à la réforme du chant. » Je ne sais s'il y a encore un *chantre* à Vernoux, — la boutade n'avait rien de personnel, — en tout cas il y a un chœur de chanteuses émérites sur lesquelles leur curé peut compter. Combien on en souhaiterait de semblables à nos desservants de village ! Un des grands succès de la conférence de M. Ch. Bordes fut d'apprendre *sur place* et devant tous les assistants, au chœur des chanteuses, l'hymne de Complies pour les fêtes de la sainte Vierge ; le résultat fut probant, la mélodie fut plus vite apprise par cœur que les paroles mêmes. Après cela qu'on ne vienne plus nous objecter que le chant grégorien est antipopulaire et antimusical, aussi ne saurions-nous trop engager M. Ch. Bordes d'user de son système sur tous les groupes chantants populaires qu'il lui sera donné de rencontrer. C'est avec de tels moyens qu'on gagnera les plus récalcitrants à la réforme. La seule objection sérieuse fut celle-ci : « Où trouver des hommes capables de jouer le rôle de chef de chœur dans les petites paroisses ? » Certes, on les compte, mais le nombre en augmente chaque jour. Il n'y a peut-être pas un séminaire en France, où maître ou élève gagné à la cause grégorienne ne se rencontre, sans compter ceux dont les *Scholæ* exécutent déjà parfaitement le chant. Tous ces jeunes prêtres seront appelés un jour à la tête de nos paroisses, alors le dernier des chantres sera mort et la besogne facile. Avec les enfants des écoles et les chœurs des jeunes filles, on régénérera le chant religieux dans nos églises. Telle fut la fête de Vernoux. Remercions-en M. Vincent d'Indy.

JEAN DE MURIS.



MOIS MUSICAL

Clichy. — Nous avons à plusieurs reprises parlé avec éloge de la jeune maîtrise de Saint-Vincent-de-Paul de Clichy, que dirige avec tant de dévouement M. Drées. La fête patronale fut cette année des plus réussies. Conviés par M. Drées, M. de La Tombelle et M. Ch. Bordes en dirigèrent l'exécution. A la messe, sous la direction de M. Bordes : la messe *Quarti Toni* de Vittoria, le propre de l'office du Saint revu et publié par les Pères Bénédictins, et à l'offertoire l'admirable répons *Sustulit eum*, que les enfants, en particulier, chantèrent à ravir. A vêpres, sous la direction de M. de La Tombelle : les faux-bourdons du seizième siècle et divers motets, dont son *Benedicta es tu*, si délicieux. Nous reparlerons un jour de cette si intéressante maîtrise dont les éléments sont à la veille de se constituer en société afin d'aller semer la bonne parole dans toutes les paroisses du diocèse.

Saint-Gervais (Paris). — Heureux de produire dans son église la jeune maîtrise de Clichy, M. Ch. Bordes convia cette dernière à rehausser la cérémonie d'ouverture de la neuvaine de sainte Philomène à Saint-Gervais, le 3 août. La fête fut très réussie tant par le choix des morceaux, tous empruntés au répertoire de la Schola, que par l'excellence de l'exécution, qui fut, bien entendu « a cappella » avec, en tout, 7 enfants, 4 au pupitre des soprani et 3 à celui des alti. Avis aux timorés et aux détracteurs !

G. DE BOISJOSLIN.

Le Gérant : ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté. — 10-98.

Quatrième Année — N° 11 — Novembre 1898

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(Bulletin et encartage de musique)	*15, Rue Stanislas, 15*	*(Bulletin et encartage de musique)*
Étranger (Union postale). . 11 fr.	PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

LA MUSIQUE BYZANTINE
et le Chant liturgique des Grecs modernes

(Suite)

IV



PLUSIEURS codices, en particulier le n° 265 de la Bibliothèque Nationale et le n° 648 du Métochion de Jérusalem (Phanar)[1], nous sont une preuve certaine que la notation damascénienne fut en usage, en certaines contrées du moins, jusqu'au quatorzième siècle. Cependant, vers le milieu du siècle précédent, cette seconde écriture séméiographique reçut, avec le moine athonite Jean Koukouzélès, je ne dirai pas son perfectionnement, mais sa dernière complication. De vingt-cinq, le nombre des signes musicaux fut porté à soixante et plus. Après cela, il ne restait pas grand chose à faire pour égaler et

1. Magnifique στιχηράριον du quatorzième siècle. Cf. Bordier, op. cit., p. 244.

surpasser même les difficultés de la notation des anciens, qui était d'un abord si peu commode que Platon, dans sa *République*, jugeait nécessaire de donner trois années aux musiciens pour apprendre la seule parallage, c'est-à-dire la lecture des caractères musicaux.

A la vérité, les théoriciens de cet art et les compositeurs qui en ont suivi les règles auraient pu, avec bien plus d'à-propos que Gaudence, placer ce vers orphique en tête de leurs œuvres :

Ἀείδω ξυνετοῖσι. Θύρας δ'ἐπίθεσθε, βέβηλοι (1).
Je chante pour les savants ; fermez la porte (sur vous), profanes !

De fait, dans les cérémonies liturgiques, si le peuple prenait part aux chants, c'était seulement pour exécuter des mélodies simples et communes, qu'il savait par cœur pour les avoir entendues vingt fois : *Libros notis musicis exaratos inter cantandum rarissime conspiciunt, vel etiam habent Græci; communesque ideo, et verbis et cantu memoriæ tenaciter infigunt hymnos*[2].

« Jean Koukouzélès, dit Fabricius, a donné aux Grecs un nouvel art musical[3]. »

L'exercice particulier sur les signes de chironomie, que les manuscrits attribuent à Koukouzélès : Σημάδια ψαλλόμενα μετὰ πάσης χειρονομίας καὶ συνθέσεως συντεθέντα παρὰ Ἰωάννου τοῦ Κουκουζέλου καὶ μαΐστορος[4], et que nous avons trouvé signé de ce nom dans le codex de David Raidestinos[5], nous prouve suffisamment que c'est bien au moine athonite que l'on doit les nouveaux changements apportés à la notation de saint Jean Damascène.

Le résultat de nos recherches ne nous permet pas encore de fixer la date où la troisième notation byzantine fut mise en usage. Nous pensons que ce fut au milieu du treizième siècle, mais, en réalité, les savants n'ont pas encore déterminé l'époque précise où vécut le moine Magister Jean Koukouzélès.

Fabricius fait remarquer[6] qu'Allatius donne à Koukouzélès le prénom de Joseph au lieu de Jean. Or, Allatius a basé son affirmation sur un manuscrit de la bibliothèque Barberini, dont le titre est : Εἱρμολόγιον τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ καθὼς ψάλλεται εἰς τὸ ἅγιον Ὄρος ἐκαλλωπίσθη μικρὸν παρὰ τοῦ ἐν ἱερομονάχοις εὐτελοῦς Ἰωάσαφ τοῦ νέου Κουκουζέλη[7]. L'épithète τοῦ νέου aurait dû, ce nous semble, éveiller un doute chez ces deux savants byzantinistes et leur faire émettre une hypothèse relative à l'existence d'un second Koukouzélès, moine et musicien comme le premier. D'ordinaire, dans les manuscrits, le qualificatif qui précède le nom de Jean Koukouzélès n'est pas ἐν ἱερομονάχοις εὐτελοῦς, mais celui beaucoup moins humble de Magister (Μαΐστωρ).

1. Alypius, Gaudence et Bacchius l'Ancien, trad. Ruelle, p. 53.
2. Goar, *Euchol.*, p. 434.
3. Fabricius, op. cit., V, p. 45 ; X, p. 499.
4. Μηναῖον de septembre et octobre, écrit sur papier de coton ; form. in-4°, long. $0^m,28$, larg. $0^m,20$.
5. Précieux codex de chant byzantin, daté de 1433, et conservé à l'Institut archéologique russe de Constantinople.
6. Op. cit., p. 499.
7. *De Lib. Eccles. Græc.*, p. 99.

Il y eut, en effet, deux moines musiciens du nom de Koukouzélès ; nous en avons la preuve indiscutable dans plusieurs manuscrits de musique byzantine qui renferment des chants propres aux deux auteurs : tels sont, par exemple, les codices 238, 245, 249 de la bibliothèque de Lesbos[1] et le manuscrit 893 d'Athènes[2].

M. Krumbacher fait vivre Jean Koukouzélès au quinzième siècle ; cette date est beaucoup trop tardive[3]. Le codex 884 de la Bibliothèque Nationale d'Athènes, copié en 1341, porte la suscription suivante :

Ἀθανάσιος τὴν μελουργὸν πυκτίδα
Ταύτην ἐμαῖς χερσὶ γέγραφα κοσμίως
Ἐξ ἀντιγράφου πάνυ διωρθωμένου,
Ὄντος κἀκείνου τοῦ πάλαι Κουκουζέλη.
Ἐξ ἀντιγράφου γέγραφα τὸ πυκτίον
Ἀθανάσιος τοῦ Κουκουζέλη τόδε.

« Moi, Athanase, j'ai transcrit de ma main, selon les règles, cette tablette musicale faite sur une copie bien corrigée qui était de Koukouzélès l'ancien. »

D'un autre côté, malgré les termes de la précédente suscription : τοῦ πάλαι Κουκουζέλη, le nombre des manuscrits en notation damascénienne copiés au treizième siècle ne nous permet point d'embrasser l'opinion de M. G. Papadopoulos, qui fait vivre Jean Koukouzélès en 1100[4].

Selon nous, l'épithète τοῦ πάλαι du transcripteur Athanase serait une opposition directe à celle qui accompagne le nom de Joseph Koukouzélès : ὁ νέος. Ceci laisserait donc supposer que cet humble moine était du quatorzième siècle tout au moins. Le cardinal Pitra le place au treizième siècle, et si G. Papadopoulos le fait vivre au dix-huitième siècle, c'est par le fait d'une erreur grossière ou d'une méprise[5].

Les changements et additions apportés par le magister de l'Athos dans la notation byzantine n'ont modifié en rien les véritables principes du chant liturgique, attendu que le plus grand nombre des signes nouveaux étaient sans valeur tonique.

Les modifications les plus importantes furent celles qui atteignirent la mélodie même des hymnes et des tropaires, comme en témoigne l'hirmologe manuscrit de Joseph Koukouzélès, témoignage que nous sommes heureux de confirmer par un texte très précis du lampadarios Manuel Chrysaphe. « Le chargé de grâces et magister Koukouzélès ne s'écarte pas des anciens stichères dans ses *Anagrammes*, mais il les suit pas à pas, pouvant parfaitement, comme les musiciens d'aujourd'hui, et beaucoup mieux qu'eux, composer des chants propres qui n'ont rien de commun avec les stichères prototypes[6]. »

1. Cf. Ἑλλ. φιλλ. σύλλογος. Μαυρογορδάτειος Βιβλιοθήκη, p. 115, 117, 118.
2. *Catalogue des manuscrits grecs*, op. cit., p. 162.
3. *Geschichte der byzantinischen Litteratur*, p. 599.
4. Op. cit., p. 261.
5. A ce propos, l'auteur des Συμβολαί commet, par distraction sans doute, un colossal anachronisme : après avoir dit que Joseph Koukouzélès vivait au dix-huitième siècle, il ajoute, dix lignes plus bas : « Allatius parle de son Hirmologe » ! Cf. p. 312.
6. « Ὁ γάρ χαριτώνυμος μαΐστωρ ὁ Κουκουζέλης, ἐν τοῖς ἀναγραμματισμοῖς αὐτοῦ, τῶν παλαιῶν οὐκ ἐξίσταται στιχηρῶν, ἀλλά κατ'ἴχνος τούτοις ἀκολουθεῖ, δυνάμενος ἄν πάντως αὐτὸς ὡς οἱ νῦν, καὶ πολὺ μάλλον εἴπερ οὗτος, μέλη μόνα ποιεῖν ἴδια, μηδέντι κοινωνοῦντα τοῖς πρωτοτύποις αὐτοῖς στιχηροῖς. » (Bibl. du Métochion du Saint-Sépulcre (Phanar), cod. 811, p. 215.) Manuel Chrysaphe vivait au milieu du seizième siècle.

Le cardinal Pitra, faisant allusion à l'hirmologe cité plus haut, écrivait : *Vereor ut vetustis melodiis male pepercerint scholæ musicæ sæculi, quorum* μελουργοί *jam se multa novasse gloriantur, qui usi sunt ut aiunt Cosmam et Damascenum et priscos pulchriores efficere*[1]. Nous appréhendons fort, avec le savant auteur du *Spicilegium Solesmense*, que la musique très simple des Cosmas et des Damascène n'ait pas été bien comprise par les nouveaux compositeurs des treizième et quatorzième siècles qui se sont avisés de la modifier sous prétexte de la rendre plus belle. Sans nul doute, leurs variations, leurs enjolivements ne posséderont jamais pour nous l'intérêt très vif que nous aurions éprouvé à connaître les premiers thèmes des *hirmi* aux formes archaïques, le chant original des *tropaires* et des *idiomèles*.

V

On mit longtemps à s'apercevoir que la notation de Koukouzelès était un peu compliquée. Au début de notre siècle, Grégoire de Crète, professeur de chant renommé, jugea fort à propos que l'on pouvait très bien exprimer la mélodie sans le secours des grands signes (μεγάλα σημάδια), ou signes de chironomie. Il en fit la remarque devant ses élèves : Chrysanthe, le futur métropolite de Durazzo, Grégoire et Chourmousios, qui devaient être bientôt, l'un protopsalte, l'autre chartophylax de la Grande-Église. La nouvelle idée fut accueillie avec faveur, et, quelques années plus tard, les trois disciples de Grégoire ayant conçu le dessein de réformer la musique byzantine, ils ne voulurent point commencer leur œuvre sans avoir sollicité la précieuse collaboration de leur ancien maître. Celui-ci n'eut pas le loisir d'acquiescer à l'offre qui lui était faite, il mourait soudain à Cidoine en 1816.

Les trois réformateurs ayant achevé leur travail, il devenait nécessaire de le faire agréer non seulement du Phanar, mais de tout le peuple orthodoxe. La nouvelle méthode heurtait sur bien des points les instincts de conservation et devait éveiller la crainte de l'inconnu, la sainte horreur de l'inusité, que tout bon Hellène doit porter au fond de son âme !

Chez les anciens Hellènes, ajouter une corde à sa lyre, c'était préparer une révolution politique et religieuse. Chrysanthe et ses collaborateurs étaient loin d'ignorer qu'il pouvait, à l'occasion, en être de même chez les Grecs leurs contemporains, car, s'ils ont conservé de leurs ancêtres quelques bonnes qualités, ils en ont gardé aussi plus d'un défaut mignon !

La prudence était donc de commande; nos gens n'en manquaient pas! Un abrégé de la nouvelle méthode de chant fut édité à Paris en 1819 par les soins du chantre Anastase Thamyris. C'était un premier ballon d'essai, il réussit à merveille. On vit alors paraître dans la même ville et successivement l'Εἰσαγωγή[2] de Chrysanthe et le premier volume du Triodion de Pierre le Péloponésien, traduit dans la nouvelle notation par Pierre Lampadarios.

L'introduction de la méthode nouvelle ne souleva aucune difficulté; après l'avoir visiblement souhaitée, le Phanar l'approuvait très volontiers. Quant au peuple, il vit sans sourciller les nouveaux changements, ou plutôt, il est

1. *Analecta Sac. Spicil. Solesm.*, t. I, p. LXIX.
2. Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς μουσικῆς, etc.; Paris, 1821.

à croire qu'il ne les vit pas, car les gens instruits sur la théorie musicale des Byzantins étaient assez rares : quelques moines dans les monastères et les grands chantres dans les églises étaient seuls capables de déchiffrer les manuscrits de musique. De plus, à cette époque, le chant de la liberté commençait à retentir sur les monts sacrés de la Grèce; cette musique charmante et divine captivait le cœur des Hellènes, qui n'en pouvaient alors ouïr une autre!

A la vérité, aujourd'hui encore, beaucoup de Grecs, et des plus instruits, croient de bonne foi, d'une foi traditionnelle, qu'ils possèdent à peu près dans son intégrité la théorie musicale des Byzantins. C'est à peine si l'on concède que le temps destructeur lui ait imposé quelques modifications légères.

Hélas! les hommes aux instincts subversifs font très souvent de plus grands dégâts, accumulent les ruines avec plus de promptitude que le temps; nous en verrons bientôt la preuve.

Encouragé par son premier succès, Chrysanthe compléta son œuvre de réforme ; en 1832, il édita à Trieste le Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς, ouvrage fameux, qui fut approuvé et accepté du Phanar comme la méthode officielle du chant liturgique des Hellènes. Le Θεωρητικὸν Μέγα eut une extraordinaire influence : depuis son apparition, tous ceux qui ont écrit sur la musique byzantine l'ont généralement pris pour base de leurs travaux. Il importe donc au plus haut point d'étudier la valeur scientifique de cet ouvrage.

L'idée d'une réforme pour la musique byzantine était bonne en elle-même; il faudra toujours regretter sa mise à exécution, car elle fut déplorable. Sans doute, l'œuvre des trois réformateurs n'est pas toute à blâmer; plusieurs de leurs innovations ont été très heureuses et avaient leur raison d'être. Tel fut, par exemple, le complément apporté aux signes rythmiques; mais, à côté de quelques bonnes modifications, combien d'autres sont à déplorer!

M. Georges Papadopoulos décerne de grands éloges à Chrysanthe et à Grégoire Lampadarios pour avoir étudié, celui-ci la musique des Perses et des Européens, celui-là le chant arménien[1].

Ces études n'avaient en soi rien que de louable; mais substituer sans aucun discernement les principes de ces arts étrangers aux règles du chant byzantin, voilà qui devenait digne de blâme, voilà ce que l'on n'aurait jamais dû approuver, si toutefois on avait à cœur de conserver le chant traditionnel des anciens. A ne considérer que le but poursuivi par les trois réformateurs, il eût été à souhaiter qu'ils aient réservé leurs talents et leurs efforts pour les consacrer à une sérieuse et profonde étude de la musique byzantine.

S'il faut en croire l'auteur des Συμβολαί, Chourmouzios aurait pris connaissance de toutes les œuvres musicales parues, depuis celles de saint Jean Damascène jusqu'à celles du protopsalte Manuel[2]. C'est beaucoup dire; toutefois, cela nous donne à penser que, parmi les trois réformateurs, Chourmouzios était peut-être le plus à même de nous donner un travail conscien-

1. Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ'ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, p. 329-333.
2. Ibid., p. 331.

cieux; par malheur, son influence fut précisément la moins prépondérante.

Le travail de simplification dans l'écriture musicale doit être surtout attribué à Grégoire Lampadarios[1]. Dès 1805, il avait écrit suivant la méthode abrégée, inaugurée par Georges de Crète. Une plus minutieuse analyse des caractères séméiographiques le persuada bientôt qu'ils étaient susceptibles d'une plus grande simplification; de nouveau, il réduisit leur nombre; mais c'était, semble-t-il, pour se donner le plaisir d'une complication nouvelle, puisqu'un certain nombre de signes étrangers remplacèrent dans la suite plusieurs des anciens caractères abrogés.

Il serait difficile, dans cette œuvre de réforme, de discerner au juste la part qui revient à chacun de ses auteurs. Mais, puisque Chrysanthe, par son Θεωρητικὸν Μέγα, semble avoir pris pour lui seul l'honneur et la responsabilité du travail accompli, nous allons le considérer dès à présent comme l'unique réformateur du chant byzantin.

VI

Ceci posé, nous établissons que l'œuvre de Chrysanthe, telle que nous pouvons la juger après un examen sérieux des anciens manuscrits et de son Θεωρητικὸν Μέγα, a été très préjudiciable à la musique byzantine. Ce grand ouvrage didactique est sans égard ni respect pour l'ancienne théorie; son premier et plus clair résultat fut de donner le change sur la véritable nature du chant byzantin; pendant l'espace d'un demi-siècle, il en a écarté toute étude spéciale véritablement scientifique.

Notre jugement sera contesté, nous devons le prévoir; de prime abord, il paraît sévère, mais tel sera, croyons-nous, celui de tous ceux qui voudront aborder la question critique en elle-même, sans prévention ni parti pris aucun.

Nous aurions trop à faire s'il fallait apporter ici toutes les preuves qui sont de nature à établir la véracité de notre thèse. Quelques exemples très précis suffiront à montrer le fondé de nos affirmations.

La notation de Koukouzélès comprenait deux espèces de caractères musicaux: les signes de quantité (τῆς ποσότητος) ou fondamentaux, qui déterminaient les intervalles, et les signes de qualité (τῆς ποιότητος), dits de chironomie, dont la moitié, pour le moins, ne signifiaient rien ou pas grand chose.

Les signes fondamentaux existaient déjà dans la notation de saint Jean Damascène. Une orthographe musicale très précise fixait leurs positions diverses dans la composition mélodique. Le simple bon sens exigeait que dans la simplification de l'écriture musicale on éliminât tous les signes de chironomie inutiles, pour ne laisser subsister que les signes fondamentaux avec leur organisation originale et séculaire. De la sorte, on eût parfaitement sauvegardé la tradition antique; en tout cas, on aurait conservé le précieux avantage de pouvoir lire et consulter les anciens manuscrits, tandis qu'aujourd'hui, suivant l'aveu de M. G. Papadopoulos, « les plus habiles parmi les musiciens grecs sont impuissants à exécuter les chants composés avant Pierre

1. Le manuscrit grec n° 915 de la Bibl. Nat. d'Athènes contient une εἰσαγωγή musicale et la traduction de certains chants, suivant la méthode nouvelle de Grégoire Lampadarios.

le Péloponésien, écrits dans cette écriture symbolique qui aurait besoin, en vérité, d'un vieux Calchas : Οἱ δαημονέστατοι τῆς καθ'ἡμᾶς μουσικῆς ἀδυνατοῦσοι νὰ ψάλλωσι τὰ πρὸ τοῦ Πελοποννησίου μέλη, τὰ ἀνήκοντα εἰς τὴν συμβολὴν ἐκείνην γραφὴν ἥτις δεῖται ἀρχαίου ὄντως Κάλχαντος[1]. »

Cependant, il semblait, au dire de Chrysanthe, qu'il était facile de s'initier aux secrets de la notation byzantine « en établissant des parallèles et des comparaisons entre la nouvelle écriture musicale et l'ancienne[2] ». Selon toute apparence, le conseil n'a tenté personne ; en réalité, il était peu pratique ; le fût-il beaucoup, qu'il n'eût pu conduire à aucun résultat sérieux.

Des quinze signes fondamentaux de la musique byzantine, un tiers fut abrogé ; quant aux caractères de chironomie, on en fit une véritable extermination : une dizaine tout au plus ont trouvé grâce devant le réformateur.

Le nom de chironomie avait été donné à ce genre de caractères parce qu'un certain nombre parmi eux étaient exprimés par un geste, un mouvement de main du lampadarios officiellement chargé de battre la mesure pendant l'exécution des chants liturgiques. Chrysanthe jugea opportun de supprimer d'un même coup et le nom et la chose. Ce qui restait des caractères de chironomie fut appelé ὑποστατικὰ σημεῖα, *signes hypostatiques*. En vérité, voici une bien belle épithète ! N'importe, l'ancienne faisait tout aussi noble figure ; de plus, elle avait l'avantage d'être très claire et très significative. En conséquence, nous regrettons sincèrement sa disparition.

Les signes *hypostatiques* sont de deux sortes : ceux qui marquent le temps, ἔγχρονα, et ceux qui indiquent un mode d'exécution sans rapport de durée, ἄχρονα. Il n'y a rien à redire sur le premier genre de ces caractères, et c'est fort heureux. Il n'en va pas de même du second ; deux ou trois exemples suffiront à nous montrer de quelle manière s'est effectuée la simplification de ces signes de chironomie.

L'auteur du Θεωρητικόν nomme l'un de ces caractères *héteron* (ἕτερον). En bon grec, ἕτερον signifie autre. Autre quoi? Le voici : l'ancienne notation byzantine possédait deux signes chironomiques d'une valeur presque analogue et de même nom, mais distincts par leur forme graphique. Le premier était appelé simplement *parakalesma* (παρακάλεσμα) ; le second, autre parakalesma (ἕτερον παρακάλεσμα). Supprimer un de ces deux signes pouvait être très rationnel, mais encore fallait-il conserver à l'autre son véritable nom, au lieu de l'affubler d'une épithète trop générique. Cependant, il n'y avait là que demi-mal ; avec le terme, c'est la valeur musicale du signe qui s'est évanouie. Comme son nom l'indique, le *parakalesma* (de παρακαλέω, invoquer, exhorter) était un caractère de chironomie exigeant que le neume sous lequel il se trouvait ordinairement placé fût exécuté avec des inflexions et un accent de supplication[3]. Dans la nouvelle méthode, le parakalesma est devenu le simple équivalent de notre signe de liaison ♫.

1. Op. cit., p. 285.
2. Op. cit., p. 180.
3. Τὸ παρακάλεσμα, καὶ ὥσπερ ὁ παρακαλῶν μετὰ ἀνειμένης καὶ κεκλαυμένης ποιεῖται τὴν δέησιν τῆς φωνῆς οὕτω καὶ τὴν παρακλητικὴν καὶ τὸ παρακάλεσμα ψάλλων, οὐ μετά σφοδροῦ τόνου δεῖ προσφέρειν ἀλλ' ἱλαρῶς, καὶ τὸ ἕτερον παρακάλεσμά ἐστιν ἀλλ' οἶον, διαφέρουσι δὲ μόνου, τὸ παρακάλεσμα ἀργότερον λέγεται, τὸ δὲ ἕτερον ταχύτερον. Cf. manuscrit nº 811, Bibl.

Suivant la théorie musicale de Chrysanthe, le signe *homalon* (ὁμαλόν), placé sous un caractère, doit produire une fluctuation de la voix dans le larynx, quelle que soit l'acuité du son[1]. Chez les Byzantins, l'*homalon*, comme son nom l'indique (ὁμαλόν, égal), était un caractère de chironomie indiquant que les notes sous lesquelles il était placé devaient s'exécuter d'une façon uniforme, avec une égale force. Si donc l'auteur du Θεωρητικόν avait envie de conserver dans le chant grec la coutume de faire des trilles ou de petits trémolos sur certaines notes, il n'avait qu'à ne point supprimer le *sîsma* (σεῖσμα). Ce signe, comme son nom l'indique aussi, avait été inventé pour cela ; de plus, il figurait déjà dans la notation de saint Jean Damascène[2].

Enfin, ce fameux *endophonon* (ἐνδόφωνον), fondement de l'*hyphos* byzantin, qui, non content de permettre, commande même de nasiller avec art[3]. Ce signe particulier, qu'il n'eût pas fallu exécuter devant Cyrano de Bergerac, nous l'avons recherché avec soin dans plus de cent cinquante manuscrits ; à notre grande surprise, nous ne l'avons découvert nulle part. Fasse le ciel que d'autres soient plus heureux !

(A suivre.)

Fr. Joannès Thibaut
(des Augustins de l'Assomption).



L'IDÉE RELIGIEUSE DANS LA POÉSIE LYRIQUE

ET LA MUSIQUE FRANÇAISE AU MOYEN AGE

(Sixième article)

Il nous faut maintenant, avant de clore cette série d'articles sur les épîtres farcies, examiner encore trois questions qui éclaireront l'ensemble du sujet :

I. — L'histoire sommaire de la littérature farcie ;

II. — L'histoire des épîtres farcies elles-mêmes au moyen âge ;

III. — Les principes de l'exécution qu'il convient d'en donner.

I

La littérature farcie

Nous ne pouvons que dresser ici un sommaire, indiquer tout au plus les tournants de cette histoire et laisser à d'autres ou remettre à plus tard le soin d'étudier nous-même la littérature farcie dans ses détails ; nous la définirons : un ensemble de textes interpolés, soit dans la langue même de l'original, soit dans une langue étrangère.

Il convient, tout d'abord, de remarquer que cette littérature s'est également développée en Occident et en Orient ; nous exposerons cette double manifestation d'un même genre.

du Métochion du Saint-Sépulcre (Phanar). Ce texte est précisément du moine Gabriel, un des rares auteurs de musique byzantine cités par Chrysanthe dans son Θεωρητικὸν Μέγα.

1. Θεωρητικὸν M., p. 59.
2. Manuscrit *Hagiopolytès*, fol. 220 N.
3. Τὸ δὲ ἐνδόφωνον θέλει νὰ προφέρηται ἐκ τῆς ῥινὸς ὁ φθόγγος τοῦ χαρακτῆρος, εἰς τὸν ὁποῖον ὑπογράφεται. (Θεωρ. M., p. 59.)

A) LITTÉRATURES OCCIDENTALES

Le premier chapitre de cette histoire devrait être consacré à un type poétique que la décadence romaine a cultivé avec quelque ferveur : le centon. Le centon était un procédé qui consistait à refaire une pièce de poésie avec des vers ou des fragments de vers pris dans un seul ou chez plusieurs poètes antérieurs ; c'est ainsi qu'au second et au troisième siècle de l'ère chrétienne, il fut de mode d'écrire des centons uniquement avec des vers de Virgile, et qu'à la fin du siècle suivant, le poète Ausonius prostitua un admirable talent dans l'infâmie du *Cento nuptialis*.

Nous passons ensuite, et à peu près sans transition, aux tropes : le trope est défini par Léon Gautier[1] : l'interpolation d'un texte liturgique. Nous ajouterons que cette interpolation d'un texte latin est toujours elle-même en langue latine. Les textes liturgiques qui furent le plus volontiers tropés sont ceux de l'introït, le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Regnum*, et selon les époques, tantôt en prose, tantôt en vers. Les premiers tropes furent écrits vers la fin du neuvième siècle au monastère de Saint-Gall, et leur créateur fut Tutilon : son exemple trouva des imitateurs, trop nombreux peut-être, mais le but de ces pieuses entreprises fut, avec plus de religion que de génie, de donner à l'office sacré davantage de développement avec une solennité plus grande.

Nous arrivons, en suivant l'ordre chronologique, aux farcitures en deux langues :

a) Un texte latin est farci en langue vulgaire ;

b) Un texte en langue vulgaire est farci en latin.

a) Au premier rang des textes latins farcis en langue vulgaire, nous trouvons les épîtres farcies : or nous en avons assez parlé déjà pour n'en rien dire ici ; précisons seulement :

1° que la farciture est en langue romane et, selon la provenance des manuscrits, peut appartenir à l'un des différents dialectes du Nord de la France ;

2° qu'elle est en vers et, selon les épîtres, en vers de différentes mesures.

Mais il existe dans la langue romane du Midi, à savoir en provençal ancien[2], une épître farcie de la fête de saint Étienne, qui, à en juger par le nombre et la variété des copies qu'on en possède, doit avoir été répandue dans nos provinces méridionales et jusqu'en Catalogne.

Nous ne savons point si d'autres épîtres ont été, au moyen âge, farcies ailleurs qu'en France, et nous ne le croyons pas ; mais pour rester encore dans le domaine du roman français, nous n'en trouvons pas moins un *Ave Maria* glosé[3] dans la langue des trouvères ; cette pièce, fort longue, ne compte pas moins de quatre-vingt-seize vers pour expliquer les quelques lignes de la Salutation angélique[4] ; elle commence ainsi :

1. *Hist. de la poésie liturgique*, ch. I ; Paris, in-8°, 1886.
2. *Revue des Soc. sav.*, 4e sér., V, 297-300. — Cf. *Romania*, II, 95.
3. Bibl. Nat. fr. 1555 (anc. 7595 2), fol. 120, 1.
4. Dans un autre ms. du même dépôt, ms. fr. 12483, nous avons récemment rencontré une farciture du *Pater noster* établie d'après le même système, chaque mot étant glosé séparément.

Aue, Virge Marie, je vous salueray,
Et devant vostre ymage je m'agenoulleray;
Jointes mains, a genoux, je vous deprieray,
Ayes mercy de moý et je m'amenderay,
Et douce mère Dieu, precieux cuer gentilz,
Plus de cent mille foiz, je vous rent grand merciz
Des biens que faiz m'aves, vous et vostre doulz filz,
Par vous suy delivrez de maint très grand perilz.
Maria, mère Dieu, qui Jhesu Crist portas,
Virge le conçeüs et virge l'anfantas,
De tes virges mamelles virgement l'aletas,
Par ta virginité joie nos apportas.
Et douce mere Dieu, royne de tous biens,
L'anemy si me tente que je soie des siens,
Dame, deffendez-moy de ses malvaiz liens,
Ayez mercy de moy, tresorière de touz biens...

et la pièce se continue ainsi : huit vers pour commenter un seul mot!

Si maintenant nous franchissons nos frontières linguistiques pour nous tourner vers les idiomes germaniques, nous ne serons pas longtemps sans rencontrer semblable procédé : une revue de philologie, l'*Altdeutsche Blaetter*, s'il nous souvient bien, a publié une farciture allemande du *Salue Regina* :

Salue Regina,
Künegin Maria,
Gotes muoter, über lut,
Beidiu sin tohter unt sin brut...

Nous terminerons ce que nous avons à dire des textes latins farcis en langue vulgaire en rapportant un noël du Bas-Limousin recueilli et publié par M. E. Rupin [1].

Noé (*sic*) sur l'Évangile selon saint Luc,
Sur l'air des Folies d'Espaigne.

Missus est angelus a deo... Gabriel a deo in ciuitatem Galilee cuĭ nomen Nazaret... ad uirginem... et nomen uirginis Maria.

Mario onet del cial ez vizitado,
Lou rendé vous s'es pres o Nozoret
Oquey un angé qu'o fat l'embossado,
Oquey d'oti que nostre bonheu vet.
. . . .

Aue Maria, gratia plena, dominus tecum, benedicta tu in mulieribus.

Mario de Diou de tout tems chougido,
Pleno de gracio, que Diou vous odjut
Entré les fennas vous es beneyzido
O vous s'odresso dey cial lou solut, etc.
. . . .

Dans ce noël limousin, du dix-septième siècle sans doute, on sent à la présence de l'*o* remplaçant de temps à autre l'*a* tonique latin l'influence auvergnate qui, aujourd'hui encore, fait dire dans certains zones neutres entre les parlers languedociens et auvergnats, m'*omio* pour m'*amio*, *lo crobi* pour *lo crabi*, etc.

Et puis, c'est tout : nous ne connaissons pas de pièces latines farcies en langue vulgaire postérieures à ce noël.

1. *Noëls du Bas-Limousin*, recueillis par Ernest Rupin, s.l.n.d., in-8°.

Mais l'usage d'expliquer en langue vulgaire un texte liturgique est demeuré vivant.

Nous savons, par des textes des historiens arméniens, que, dans les premiers temps de l'évangélisation de l'Arménie, on lisait, au saint office de la messe, l'Évangile en grec dans les provinces du nord et de l'ouest de ce pays, en syriaque dans les autres, l'Évangile n'ayant pas encore été traduit en arménien avant que Mesrob Vartapet, au sixième siècle, eût inventé son système d'écriture. Mais, ce qu'il faut retenir, c'est que les prêtres, les qahanaïq, devaient expliquer chaque verset en langue arménienne à la foule illettrée qui n'entendait ni le grec, ni le syriaque.

D'autre part, aujourd'hui encore, dans les pays qui suivent la religion musulmane, la récitation des versets du Coran se fait toujours en langue arabe, la seule qui soit canonique, l'emploi de toute autre étant considéré comme sacrilège. Mais là encore, celui que le sacerdoce investit de la mission d'enseigner la foule, derviche ou iman, paraphrase chaque verset dans la langue vulgaire des croyants auxquels il s'adresse, c'est-à-dire, selon les pays, en turc, en persan, en hindoustani, et même dans les provinces méridionales de la Chine, en chinois.

Enfin, chez nous-mêmes, le prêtre, après la lecture de l'Évangile, monte en chaire et explique aux fidèles le texte qu'ils viennent d'écouter. Ces développements oraux, sinon oratoires, n'entrent pas pourtant dans la littérature d'une nation, et nous pouvons croire que les paraphrases orientales du Coran n'ont pas une valeur littéraire supérieure à celle d'un sermon de grand-messe dans le clergé d'Occident.

b) Beaucoup plus nombreuses sont les pièces en langue vulgaire farcies de latin, et pour en citer quelques exemples, qui pourraient être infiniment plus étendus, nous n'avons qu'à choisir.

Les farcitures de français et de latin se rencontrent très fréquemment dans la poésie du moyen âge; nombre de chants à la Vierge se terminent par le salut de l'ange : *Aue*; nous en publierons quelques-uns.

Le prochain numéro de la *Tribune* contiendra une traduction française farcie de latin ainsi qu'une parodie également farcie de la célèbre prose faussement attribuée à saint Bernard et à Adam de Saint-Victor, le *Letabundus*.

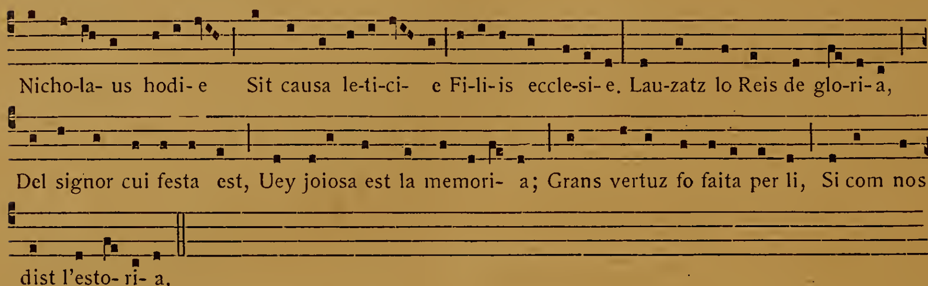
Au quatorzième siècle, nous rencontrons un hymne à la Vierge, publié par Wright et Halliwell[1], en dialecte anglo-normand, caractéristique par l'intercalation d'un *u* quand un *a* tonique se trouve suivi d'une nasale.

En mai ki fet flurir les prez,
et pullulare gramina,
en cist oysel [s] chauntent assez
iocunda modulamina,
li amaunt ki aiment vanitez
querunt sibi solamina,
je met ver wus mes pensers,
O gloriosa domina!

Nous avons rencontré dans un manuscrit latin de la Bibliothèque Natio-

1. *Reliq. ant.* I, p. 200.

nale[1] une farciture très ancienne de provençal et de latin, une prose populaire à saint Nicolas. Nous la donnons ici avec sa notation musicale à titre de curiosité documentaire, encore que le texte très altéré nous ait obligé à de fréquentes corrections.



L'Italie n'est pas restée étrangère à cette tendance, et Crescimbeni[2] cite la poésie suivante :

Suspiria in hac nocte recesserunt,
e andaro a ritrovar la mia reina;
in gremium suum salutaverunt :
Dio vi mantenga, donna pellegrina...

Nous ne pouvons pousser plus loin la citation que nous faisons de cette pièce, qui est assez longue, et nous demanderons aux langues du Nord de l'Europe de nouveaux exemples.

La littérature flamande abonde en farcitures latines, et plusieurs poésies ainsi traitées sont rapportées par Mone[3], qui les appelle *Glossenlieder*, par Hoffmann[4] dans le recueil intitulé, d'après le premier vers d'une chanson flamande de ce genre, *In dulci iubilo*, et enfin par Botte[5].

Jusqu'au commencement du seizième siècle, il y a une certaine communauté entre la chanson allemande et la chanson flamande. Sur les farcitures de vieil allemand et de latin, on peut sans doute consulter utilement Baumker[6] et Docen[7], et l'on trouvera des pièces du genre de celle qui suit :

Audientes audiunt
diu schaude vert al uber daz lant,
querens uiles et tenaces,
si hat sich vermezien des
quod uelit assumere
die boesen herren, swie ez erge
ad prodendum in Dothaïm,
un hin, un hin, un hin.

Dans une langue plus jeune que le mittel-hoch-deutsch classique, dans la langue des Meïstersingen du temps de la Réforme, il nous reste une farciture où la licence atteint aux limites de l'inconvenance et dont nous ne pouvons rapporter ici que le début.

1. Bibl. Nat., lat. 3461, a. fol. 18.
2. *Comment. intorno all' ist. della volg. poes.*, t. I, p. 319.
3. *Uebersicht der Niederland Volks-Litter. aelt. Zeit.*
4. *In dulci iubilo*, Carl Rumpler, Hanover, 2e éd.
5. *Festgabe an Karl Wembold*, Reisland, Leipzig, 1896.
6. Baumker (W.), *Das katholische deutsche Kirchenlied*, II.
7. Docen, *Miscellan. zur Gesch. der deutsch. Litt.*, id.

Deus in adiutorium meum intende,
sprach ein hübsches nünnelin das was behende
uenite et uidete
ess ist bruder Conradt. Sie sprach : silete!
Miserere mei, Deus, zu aller zit;
wer ist der an mynent bett lyt?
Venite, exultemus,
liebe swester, stemus et oremus [1]...

Aujourd'hui encore, on peut entendre dans les villes universitaires de l'Allemagne des chansons d'étudiants où la langue maternelle se mélange à des refrains en latin et, qui le croirait? en grec même [2].

En Angleterre enfin, un manuscrit du quatorzième siècle, au British Museum [3], nous donne la prose

Angelus ad uirginem
Subintrans in conclave...

de l'Annonciation, avec une traduction interlinéaire en vieil anglais.

On a publié, il y a quelques années, dans une revue américaine, le fac-similé musical d'une chanson anglaise faite vers le milieu du quinzième siècle sur la bataille d'Azincourt (25 octobre 1415).

Nous ne pouvons quitter les dialectes celtiques sans rappeler l'*Angelus* dont M. Bourgault-Ducoudray a édité à la fois la mélodie et le texte vannetais et latin : nous renvoyons à son recueil [4].

Une remarque générale ressort de la lecture de ces pièces : les textes latins farcis de langue vulgaire ont d'ordinaire une origine religieuse et grave; les textes en langue vulgaire farcis de latin sont au contraire des pièces populaires ou des traductions; dans les premiers, la farciture n'apparaît que pour expliquer aux fidèles le texte sacré; dans les secondes, le latin n'est souvent qu'une manière de réminiscence et, parfois même, de parodie [5].

1. Cf. Ed. du Méril, *Poésies lat. ant. au douzième siècle*; Paris, in-8°.
2. *Allgem. deutsch. Commersbuch*, 1882.
3. Br. Mus. Arundel, 248. — Cf. Early, *English Harmony*; London, 1897. — Cette prose est notée.
4. *Mélod. pop. de la Basse-Bretagne*; Paris, Lemoine, 1885. — Parallèlement au celtique, nous citerons pour mémoire des pièces basques farcies de latin qui nous ont été indiquées par M. Ch. Bordes et qui sans doute verront prochainement le jour.
5. Nous citerons encore, d'après le manuscrit Royal 16, I, VIII du British Museum, une imitation de la prose *Missus Gabriel de celis* en français et composée sur un procédé semblable à celui de la traduction française du *Letabundus*, c'est-à-dire en conservant le vers latin qui termine chaque hémistrophe.

Une pastourelle franco-latine, qui se trouve dans le manuscrit Douce, 137, à la bibl. Bodléienne, nous révèle un autre procédé : on aimait dans la poésie latine du moyen âge à terminer le couplet par un vers emprunté soit aux poètes de l'antiquité, soit à un hymne célèbre ; or, l'auteur anonyme de cette pastourelle s'est inspiré de cet usage, il a terminé chacun de ces couplets par le premiers vers d'un hymne connu. Citons la première strophe :

En may quant dait et foil et fruit
Parens natura parere,
E cist oysiaux s'aforcent tuit
Cantus amenos promere,
Une pucele sans conduit
In cultu latens paupere,
Par un matin vet en deduit
Iam lucis orto sidere, etc.

Rappelons la pièce politique *Vnus frater de Sileyo* dirigée contre Edouard I au moment de la guerre de Flandre; les vers y sont alternativement latins et français. (Cf. Mussafia, *Compte rendu de l'Acad. de Vienne*, 1878, d'aprés un manuscrit de Pavie.)

Enfin, et ce n'est pas une moindre curiosité de notre sujet, nous rappellerons, après M. Paul Meyer, *Romania*, IV, p. 370 et sq., *Mélanges de poésie anglo-normande*), qu'il y a au moins un exemple de farciture en

B) LITTÉRATURES ORIENTALES

On sait, pour autant qu'on ait eu la fantaisie ou l'occasion de s'initier à la poésie orientale, que l'esthétique de cet art aime à envelopper la pensée du poète sous une forme tellement contournée, tellement obscure parfois, que le poète sent lui-même le besoin d'expliquer son œuvre, à moins qu'un autre poète ne prenne le soin d'éclairer en la commentant la poésie originale.

Donc, à côté du mal, le remède : au sein même de l'obscurité, la lumière : d'où l'origine de ces commentaires si répandus dans les littératures de langue sémitique, comme l'arabe, aussi bien que de langue touranienne, comme le turc, ou de langue mongolique, comme le chinois.

Ces commentaires se présentent à nous de deux manières :

a) en gloses marginales,

b) en interpolations dans le texte,

et ont un double objet, à savoir : l'explication soit de la lettre du texte : ce sont alors des commentaires grammaticaux; — soit du sens général : ce sont alors de véritables paraphrases.

Et si nous limitons notre aperçu aux commentaires intercalaires qui portent sur le sens de l'œuvre, nous aurons, dans les littératures arabe, turque, persane et chinoise, des œuvres à peu près semblables aux tropes de notre moyen âge en Occident.

La littérature arabe est la première née, et dès avant Mahomet, nous avons des commentaires sur les sept Moallakah. Le Coran a donné naissance à toute une littérature de ce genre, et il a eu des commentaires si célèbres, qu'ils ont été eux-mêmes commentés, tel celui de Beïdhawi, mort en l'an 791 de l'hégire. Voici comment il commente la quatre-vingt-dix-neuvième soura du Coran.

Soura du tremblement de terre, révélée à La Mecque, ou selon d'autres, à Médine. Neuf versets.

Au nom d'Allah le clément, le miséricordieux,

Quand la terre sera ébranlée, *quand elle sera remuée à l'approche de l'Heure* par son tremblement, *par une secousse violente et proportionnée à sa grandeur*, quand la terre rejettera ses fardeaux, *ses trésors et ses morts sur sa surface*, et quand l'homme demandera, *lui qui ne croit pas à la résurrection*, ce qui se passe en elle, *méconnaissant un tel événement*, ce jour-là, *quand* elle racontera ce qu'elle sait, *elle racontera ce qu'on a fait sur sa surface en bien et en mal* par *le moyen de* ce que ton Seigneur lui révèle, *ce qu'il lui ordonnera. Le Prophète a dit : « Elle rendra témoignage de ce que chaque serviteur et chaque servante d'Allah aura fait sur elle.* Ce jour-là paraîtront les hommes, *ils se rendront au jugement* en groupes *séparés. Ceux qui seront à droite seront choisis pour la djemmah, ceux qui seront à gauche pour le feu éternel,* afin qu'ils puissent juger leurs œuvres *et voir si elles*

trois langues; il se trouve dans le manuscrit 7 de Trinity, Oxford, et a été publié dans le recueil de Th. Wright, p. 251-252, *Political Songs ;* en voici l'incipit :

Quant homme deit parleir
Videat que uerba loquatur,
Sen covent aver
Ne stultior inueniatur,
Quando quis loquitur
BOTE RESOUN RESTE THERYNE...

auront leur récompense dans le paradis ou leur peine dans l'enfer. Et celui qui n'aurait fait qu'un atome de bien, *le poids d'une chétive fourmi,* le saura, *il aura sa récompense,* et celui qui n'aurait fait qu'un atome de mal, le saura encore, *il le saura par la destinée qui lui sera faite*[1].

La grande époque de la littérature persane s'étend du septième au seizième siècle : le divan tout entier du chantre des roses et des belles de Chiraz et d'Ispahan, Hafiz, eut son commentaire mystique[2] ; ainsi de Djelal-eddin-Roumi, ainsi de Saadi au onzième siècle, dont les soufis persans commentèrent les œuvres.

Quand les Turcs développèrent leur littérature, ils transportèrent de l'arabe dans leur langue les célèbres commentaires de Beïdhawi et usèrent du même procédé d'explication sur Baki et leurs autres poètes nationaux.

Poussons plus loin nos investigations : à l'autre extrémité du continent asiatique et de toute antiquité, sur les *Livres classiques*, sur les *King*, les Cinq Livres canoniques, les philosophes chinois se sont livrés à une débauche de commentaires, sous lesquels le texte primitif se trouve enseveli. Un des plus fameux est ce commentaire que Wang-tsin-Ching écrivit sur le *San-ze-king* (les phrases de trois caractères), livre primordial destiné à enseigner aux jeunes Chinois, en même temps que les caractères de leur écriture, les principes de la morale et de l'histoire[3]. Nous terminons en transcrivant ici[4] un fragment du *Yo-ki* (mémoire sur la musique). Le *Yo-ki* est le seizième livre du *Li-ki* (livre des rites), l'un des cinq King et un des textes les plus vénérables de la littérature chinoise.

Tout air musical tire son origine d'une émotion du cœur humain et ces émotions sont produites par les objets extérieurs. Dès qu'un objet vous frappe à l'improviste, on est ému et on manifeste *les sentiments qu'on éprouve* par des sons. Or comme les sons répondent *à des sentiments divers,* il en résulte une grande variété, et c'est par leur variété que se forme ce qu'on appelle les airs musicaux. Ces airs, on les ennoblit en les enrichissant de sons, *qui produisent l'harmonie,* et lorsqu'on les accompagne de haches de guerre et d'étendards en plumes et en crin, *avec lesquels on fait des exercices de lutte et de mimique,* cela s'appelle de la musique[5].

Nous aurions d'autres observations encore à présenter sur les tropes orientaux, mais il faudrait pour cela excéder les limites et le cadre que nous nous sommes imposés. La *Tribune de Saint-Gervais* n'est pas le *Journal Asiatique*, et peut-être un jour dirons-nous ailleurs ce que nous n'avons le loisir de dire ici : en attendant, il nous faut revenir au moyen âge et aux épîtres farcies, quelque peu surpris nous-même de cette excursion dans les antiquités chinoises, qui sont bien loin de nous, sans doute, mais où nous avons pu retrouver une manifestation, qui ne nous est pas inconnue, de l'esprit humain.

(A suivre.) PIERRE AUBRY.

1. Trad. inéd. Les passages soulignés appartiennent au commentaire. Edition de Stamboul.
2. Le commentaire de *Soude*, le plus célèbre des commentateurs de Hafiz, explique en turc, au double point de vue de la grammaire et du sens mystique, le texte persan du poète.
3. Le *San-ze-king* a été traduit et publié par Stanislas Julien ; Genève, in-8°, 1876.
4. Ce passage est emprunté à la traduction française de Callery.
5. Les passages soulignés appartiennent au commentaire.

LA RENTRÉE DE LA SCHOLA

Comme nous l'avions annoncé, la *Schola* a effectué sa rentrée le 3 novembre et d'une façon particulièrement brillante. Plus de quinze élèves adultes nouveaux sont venus nous demander aide et direction musicale. Cela élève beaucoup le chiffre de nos participants aux divers cours et nous inquiète même quant à l'exiguïté de nos salles, dont la plus grande, par suite de l'installation de notre grand orgue, est devenue absolument insuffisante. Le cours de M. Vincent d'Indy à lui seul compte vingt-cinq élèves, et a rendu un dédoublement nécessaire, obligeant le maître à faire un cours hebdomadaire de plus et à chercher un suppléant pour le cours de contrepoint élémentaire; charge qu'a bien voulu accepter M. Pierre de Breville, le jeune et distingué compositeur, élève de César Franck, comme nous tous, ce qui semble assurer une fois de plus à la *Schola* la tradition du bienheureux et angélique maître des *Béatitudes*, que nous vénérons et dont les œuvres par leur esprit sont si profondément religieuses.

Notre messe de rentrée, qu'à son grand regret le R[me] Père Abbé de Saint-Wandrille, Dom Pothier, n'a pu présider, a été très modeste, mais très digne et très touchante.

Devant la table de communion, le chœur de nos chers enfants de la maîtrise de Saint-Joseph, installés depuis trois jours à la *Schola*, nous a chanté fort gentiment, avec leurs jolies voix, le *Veni Creator*, l'antienne simple *Ave Regina*, et deux cantiques : *Je viens à votre école*, du P. Sandret, et le cantique au Saint-Esprit de M. Ch. Bordes; au chœur d'enfants répondait un groupe de Chanteurs de Saint-Gervais, installés à la tribune, où ils exécutèrent seuls l'*Ave Maria* de Vittoria, et l'*Ego sum* de M. l'abbé Boyer, à voix d'hommes. M. l'abbé Faure-Muret, directeur de la maîtrise, disait la messe.

A l'issue, les élèves, pressés dans notre grande salle, où s'élève maintenant notre magnifique orgue d'étude, écoutèrent la parole de notre vénéré et cher maître Guilmant, toujours infatigable, toujours dévoué, toujours souriant, autre César Franck, vivant celui-là, et comme le dépositaire de cette belle sérénité, de cette flamme artistique, si rare aujourd'hui chez nos compositeurs religieux. Voici les points saillants de cette allocution :

Messieurs,

Voici l'aurore de notre troisième année d'études.

Trois ans bientôt se sont écoulés depuis que nous avons résolu la création de notre école dans le but d'ajouter une pierre de plus à l'œuvre, pierre angulaire par excellence, la plus nécessaire, la plus solide, la plus durable aussi, car elle doit un jour supporter l'édifice entier.

En instituant la *Schola*, qu'avons-nous fait ? Nous avons créé une association de propagande afin de poursuivre, tant à Paris qu'en province, la renaissance du chant et le triomphe des formes musicales, tant grégoriennes que figurées, que nous croyons bonnes.

En fondant notre école de chant liturgique et de musique religieuse, qu'avons-nous voulu ? Aider au développement des artistes qui suivront nos préférences et continueront nos efforts.

*
* *

Notre œuvre est-elle bonne et durable ? Elle est *bonne* parce qu'elle s'appuie sur des monuments indiscutables, admis, respectés, sinon divulgués.

Elle nous paraît *durable*, car, plus nombreux chaque année, les élèves qui nous arrivent nous assurent par leur présence que notre œuvre sera continuée et qu'elle ne déviera pas du chemin qu'elle s'est tracé.

On nous accuse à tort de rompre en visière avec les conventions reçues et on nous pose en détracteurs irréductibles des traditions établies.

Nous ne critiquons personne, nous ne blâmons jamais, nous chantons. Nous cherchons à *faire aimer* un art que *nous aimons* et à le rendre *familier* aux plus rebelles. Pour ma part, en tant qu'organiste, j'ai eu ma vie entière un *Credo artistique* (cette singulière épithète est à l'ordre du jour et traîne dans bien des revues), je ne m'en suis jamais départi et je n'ai pas attendu la création de la *Schola Cantorum* pour le proclamer.

Je l'enseigne aussi bien à ma classe du Conservatoire qu'à celle de la *Schola*. Ce *Credo*, c'est la foi dans l'art vraiment religieux et artistique, appuyé sur les œuvres immortelles des grands maîtres de tous les temps. Ce *Credo* s'est trouvé être celui de tous mes chers collègues, nous sommes plusieurs à le confesser et à le chanter, voilà tout ; et plus il y aura de monde au lutrin et plus la cérémonie sera belle. Mon rêve, notre rêve à tous, c'est que le lutrin soit universel un jour, sans l'imposer bien entendu. Le temps travaillera pour nous.

Notre œuvre est *spéciale*, on n'arrive à notre époque qu'en se *spécialisant*. Tandis que notre magnifique école nationale, le Conservatoire, ne cesse de répandre un enseignement musical universel, nous, dans notre sphère étroite, enfermés dans notre étude particulière de la musique d'église, nous cherchons à créer une école d'art vraiment religieux, ayant pourtant son caractère national.

Encore une fois nous *chantons*. Ceux que nos chants importunent n'ont qu'à se détourner de notre route et à éviter notre retraite. Ceux au contraire qui viendront à nous, nous les accueillerons avec joie, à la façon de ces bons Pères hôteliers au seuil des abbayes du moyen âge, les clés à la main. Nous leur donnerons aussi les clés de la maison comme dans les monastères, pour les hôtes, fussent-ils d'un jour. Par ce moyen nous couperons peut-être court aux légendes et l'on apprendra à nous mieux connaître, résolus que nous sommes à poursuivre la ligne tracée, nullement agressifs pour les idées des autres.

Mesurant des yeux le chemin parcouru par la *Schola*, le cher maître, avec sa bonhomie particulière, déplora que nous ne puissions encore suffire aux nombreuses demandes d'emploi qui nous viennent de province. Il se plaint que les élèves de notre cher maître d'Indy s'enferment un peu trop dans l'étude exclusive de la pure composition. Depuis, son conseil a porté des fruits, jamais notre classe de chant grégorien ne fut plus suivie, et le bon P. Chauvin en était tout heureux. Le cours d'ensemble, fait par les moniteurs des cours supérieurs et sous la direction de M. Ch. Bordes, s'en est lui aussi aussitôt ressenti. Notre messe d'application de jeudi, à dix heures, à la chapelle du patronage, promet d'être très belle et très suivie. Les enfants de la maîtrise prendront part au chœur des voix d'adultes, comme ils assistent au cours d'ensemble. Voilà une leçon de pratique des plus précieuses.

Parlant alors de la fondation de notre maîtrise, le maître remercie en termes émus la généreuse bienfaitrice qui permit cette institution et s'intéressa au sort musical de nos chers enfants : « Ces cires molles sur lesquelles

nous pourrons graver nos principes, *rien que nos principes,* nous promettent des sujets comme nous les rêvons, des organistes nourris de Bach et des chanteurs enflammés de Palestrina. »

Songeant alors à l'avenir, le maître s'exprima en ces termes :

La *Schola* pense, après la mue de la voix, à se charger de la continuation des études des adultes que seront ces enfants. Paris est un milieu trop coûteux et trop plein de dangers pour les garder près de nous, une *succursale* de notre œuvre s'impose en province; elle est à l'étude; elle réussira, je l'espère, comme tout nous a réussi jusqu'à ce jour. Dans deux ans, au plus, il faut que nous ayons cette école, que nous ayons à sa tête, à côté de prêtres dévoués, des musiciens pris parmi vous, Messieurs les adultes, de ces musiciens comme l'était notre cher Paul Jumel, sur lequel nous comptions tant. Ce sera pour vous un stage excellent dans votre carrière, et ces enfants, ces garçons plutôt, que nous vous confierons, vous nous les rendrez alors vers dix-huit ans, déjà entièrement formés et dignes de suivre nos cours supérieurs, le cours de notre cher ami Vincent d'Indy et le mien.

Nous ne prétendons pas ne faire *que des artistes*, il y aura aussi de simples musiciens, mais à ceux-là nous trouverons des emplois modestes dans leur pays.

Après avoir rappelé à l'assistance notre agrégation à l'Institut Catholique et remercié, comme il convenait, Mgr le Recteur de cet honneur, le maître conclut en ces termes :

Quant à vous, Messieurs, qui voulez bien nous charger de votre éducation artistique, permettez-moi de vous demander beaucoup de travail. La *Schola* a édifié un ensemble de doctrines tendant à un but défini qu'il s'agit d'atteindre et de faire triompher. Ces doctrines sont représentées par les divers cours de notre exercice; de grâce, donnez à tous une parcelle de votre temps. C'est ainsi que le chant grégorien, ne serait-il étudié qu'au seul point de vue de sa structure, vous ouvrira des aperçus rythmiques et mélodiques excellents, dont vous profiterez dans vos compositions futures. Il développera en vous le sens de la *variation,* si chère à votre maître d'Indy, de la variation infinie et souple, qui nous rajeunira notre vieux contrepoint d'antan. Au seul point de vue de la maîtrise, nous ne saurions trop vous engager à suivre les cours d'ensemble et de participer soit comme chanteurs, soit comme chefs de chant, à la messe d'application donnée chaque jeudi dans la chapelle voisine avec les seuls éléments de l'école, voix d'adultes et d'enfants.

Il est juste de remercier ici le très cher Père Hello pour l'hospitalité qu'il veut bien nous accorder à cette occasion, ainsi que pour la jouissance, qu'il veut bien donner à nos enfants, de la cour du patronage.

Certes, voici pour une nouvelle année bien des entreprises; espérons que tout réussira. Cela dépend de vous, Messieurs; n'oubliez pas que la *Schola* ne vous regarde pas seulement comme des élèves, mais bien comme des collaborateurs et comme des amis. Laissez-nous *espérer en vous, croire en vous*, et dès lors notre besogne sera douce et notre action facile.

Que pouvons-nous ajouter à ces excellentes paroles? Nous ne voulons que remercier encore le maître éminent qui soutient avec nous la cause de la vraie musique sacrée. Nous comptons que ses sages conseils seront fidèlement suivis par les élèves de notre Schola.

N. B. — Dans un de nos prochains numéros, nous entretiendrons plus particulièrement nos lecteurs de notre maîtrise d'enfants.

*
* *

NOTRE FÊTE ANNUELLE PENDANT L'AVENT

Selon l'usage établi, la *Schola Cantorum* donnera pendant l'Avent, et en semaine, avec le concours des Chanteurs de Saint-Gervais, l'exécution solennelle d'une messe de l'école palestrinienne, afin de permettre à nos amis ecclésiastiques et laïques des départements de venir y assister. A cette messe s'ajouteront plusieurs réunions formant un ensemble capable d'éclairer les plus indécis. Voici le programme de ces fêtes.

Le mercredi 7 décembre, *inauguration solennelle* de notre orgue d'étude, par MM. Alexandre Guilmant, F. de La Tombelle, Vierne et Tournemire. Vu l'exiguïté de notre classe, nous serions reconnaissants à nos amis de province qui comptent assister à cette inauguration, de bien vouloir nous en informer par lettre, pour que nous puissions faire nos invitations en conséquence. L'inauguration se fera en deux séries d'invitations : la première séance aura lieu l'après-midi, de quatre à six heures, et la seconde de neuf heures du soir à onze heures. Nous prions nos sociétaires de province, en nous demandant leur inscription, de nous fixer à laquelle des deux séances ils désirent assister.

Le lendemain jeudi 8 décembre, fête de l'*Immaculée Conception*, à dix heures du matin, messe solennelle à Saint-Gervais, avec le concours des Chanteurs de Saint-Gervais. Au chœur, propre de l'office en chant grégorien, par la classe de chant grégorien de l'école, sous la direction du R. P. Dom Chauvin. A la tribune, messe *Ave maris stella* de Vittoria, à quatre voix, peut-être la plus belle du maître, le *Gloria* en est magnifique. Cette messe fut la première qu'exécutèrent les Chanteurs de Saint-Gervais lors de leur fondation, après la première Semaine sainte de Saint-Gervais, le jour de la Pentecôte 1892. Depuis, quel chemin parcouru et combien d'œuvres admirables exécutées ! Malgré la majestueuse beauté des messes du *Pape Marcel*, *Assumpta est*, *Salve Regina* de Palestrina, la beauté plus intime des messes *O quam gloriosum* et *Quarti toni* de Vittoria, sans compter celles de Moralès, de Guerrero, de Goudimel, de Lassus, etc., excutées depuis, la messe *Ave maris stella*, de Vittoria, a gardé son rang parmi les plus admirables du répertoire pour sa magnifique expression. Le choix que nous avons fait sera goûté de tous, nous en sommes sûrs. A l'offertoire les Chanteurs exécuteront, en l'honneur de l'Immaculée Conception, le merveilleux motet à 6 voix et en deux parties *Assumpta est Maria* et *Quæ est ista* de Palestrina. Ce motet, entièrement écrit dans le 8e mode, le plus pur, est un des plus lumineux, des plus « azurés » de Palestrina. A une expression admirable des paroles s'allie une allégresse triomphante. L'*Ave verum* de Josquin des Prés viendra compléter les modèles des trois grandes écoles, italienne, espagnole et française.

Le soir, à l'Institut Catholique, à huit heures et demie, *audition-conférence*, la première de la présente année, suivie d'un concert vocal et instrumental, avec le concours de Mme Jeanne Raunay et de MM. Albeniz et Growlez, professeurs de piano à la *Schola Cantorum*, et des Chanteurs de Saint-Gervais.

La conférence avec auditions sera de M. P. Aubry : *L'inspiration religieuse dans la poésie musicale en France du moyen âge à la Révolution.* Quant au concert, il comportera, entre autres choses, un concerto à deux pianos de J.-S. Bach, et un fragment important de la *Jephté* de Carissimi. Nous comptons donc sur un succès et sur la visite de beaucoup de nos sociétaires, tant de Paris que des départements voisins. Nous ferons de notre mieux pour les recevoir et les satisfaire.

*
* *

CRÉATION D'UN COURS MIXTE DE CHANTEURS DE CONCERT

fondé par la Schola Cantorum *et agrégé à elle, quoique indépendant des cours de l'école*

En fondant ce cours d'un ordre particulier, la *Schola Cantorum* n'a pas voulu créer une classe de chant proprement dite, mais aider au développement de l'étude en commun du répertoire des chefs-d'œuvre de la musique religieuse de concert. C'était obéir une fois de plus à son programme, qui est le triomphe de toutes les belles formes d'art d'essence religieuse, adaptées à leur cadre bien entendu. Quoi de plus beau que ces *histoires sacrées* du dix-septième siècle à l'émouvante déclamation, ces concerts spirituels de Heinrich Schütz, ces *cantates d'église* de J.-S. Bach, ces magnifiques oratorios de Mendelssohn et de César Franck? C'est en outre combler une lacune regrettable, les vrais solistes de concert étant de plus en plus rares, le théâtre absorbant toutes les initiatives. Aussi en mettant à la tête de cet enseignement M. Engel, dont le talent réputé comme chanteur de concert et de théâtre tout à la fois est universel, la *Schola* espère que son initiative sera encouragée par tous les musiciens soucieux du grand art classique. Encore une fois, ce n'est pas d'un cours de chant qu'il s'agit, mais d'un cours d'ensemble de solistes. Le cours d'*oratorio* de la *Schola* est aux leçons de chant ce que les cours d'opéra ou d'opéra-comique du Conservatoire sont aux divers cours de chant de notre école nationale.

Le premier vendredi de chaque mois, des auditions publiques d'application seront données à la *salle Charras*, 4, rue Charras, où ont lieu les cours tous les vendredis à cinq heures ; les élèves qui n'auraient pas été choisis par le professeur pour tenir les emplois de solistes dans les ouvrages exécutés seront tenus de donner la réplique chorale à leurs partenaires sous la direction de M. Ch. Bordes, directeur artistique du cours.

En fondant ce cours, la *Schola* n'a cherché qu'à recruter et former, pour les auditions privées des grands concerts, de véritables *chanteurs de concert*, nourris de bonne et saine musique et chargés de la répandre.

Le prix de ce cours — une fois par semaine — est de *10 francs* par mois. Le cours pourra par la suite être dédoublé ; en ce cas, pour les deux cours hebdomadaires, le prix sera de 15 francs par mois. Pour les renseignements, s'adresser à l'*Institut Charras*, 4, rue Charras, ou à la *Schola Cantorum*.

LES SECRÉTAIRES.

DE L'UNION DES VOIX ET DES INSTRUMENTS

DANS L'ÉCOLE DU CONTREPOINT VOCAL

(Deuxième article)

Nous recevons de M. Quittard, auteur de l'étude parue dans l'*Ouest Artiste*, et en réponse à notre article d'août dernier, la lettre suivante, que nous nous empressons de publier :

Vous avez bien voulu, dans la *Tribune de Saint-Gervais*, consacrer un article à l'examen d'une étude parue dans l'*Ouest Artiste*, sur l'accompagnement instrumental des œuvres de musique d'église au seizième siècle. Bien que vous n'acceptiez pas toutes mes conclusions — présentées d'ailleurs sous forme d'hypothèses, — nous ne sommes pas très éloignés, peut-être, d'une parfaite entente, et préciser certains points sur lesquels je ne me suis pas sans doute assez clairement expliqué suffirait pour y arriver.

Une simple rectification d'abord. Quelque part, vous dites : « Est-ce bien dans ces élucubrations (il s'agit des *combinaisons* de Prætorius) qu'il faut, comme le prétend M. Quittard, rechercher les premières manifestations de l'orchestre moderne ? » Je suis bien éloigné de le prétendre, car j'ai soin de prévenir le lecteur que « l'orchestre moderne tel que nous le comprenons n'a rien à voir dans ces combinaisons instrumentales (troisième article) ».

Ce n'est qu'à première vue, observez-vous justement, que mes conclusions paraissent donner tort aux principes de la *Schola*. Je n'ai jamais eu l'intention de contester ces principes, qui me paraissent procéder d'une conception fort exacte du véritable rôle de la musique religieuse. J'estime seulement qu'ils valent par eux-mêmes et que l'argument tiré de la tradition ne peut qu'en diminuer la force, car je crois avoir prouvé que cette tradition est fort loin d'avoir été universelle.

Ce que nous savons de la chapelle de Munich est pour moi décisif, et l'autorité de la tradition d'Orlando contrebalance à mes yeux celle de la tradition romaine de Palestrina. Sommes-nous là, comme vous le dites, loin des pays latins, des pays de la tradition et du goût ? Soit. Pourtant cette chapelle est dirigée par l'auteur ; lui-même il a recruté les artistes, italiens et flamands presque tous, qui la composent. Quelle influence eût donc pu obliger Orlando à adopter un tel mode d'exécution s'il ne l'eût pas approuvé et pratiqué de longue date ? A la même époque, Palestrina et l'école romaine en usaient différemment : je n'en conclus pas qu'ils suivissent en cela une tradition plus ancienne et plus respectable.

Permettez-moi aussi de défendre un peu contre vous les ingénieuses *variations* de Prætorius, pour qui vous êtes bien sévère. Vous n'y voulez voir que des *arrangements* pour d'indigentes chapelles ou des chœurs insuffisants. Si l'on pouvait tout citer, vous conviendriez qu'il attache, au contraire, beaucoup d'importance à ces combinaisons, qu'il entre en d'infinis détails propres à en assurer la bonne exécution. Enfin telles de ces variations supposent des ressources considérables, que seules les grandes chapelles, avec un chœur nombreux, pouvaient offrir.

Schütz, dites-vous, n'était pas encore né et n'avait pas apporté à l'art allemand le chaud accent vénitien qu'il tenait de Gabrieli. Prætorius écrit en 1615 et connaît fort bien Schütz, déjà célèbre à cette époque. Bien plus, je suis persuadé que cet emploi des instruments n'est autre que la tradition vénitienne de Gabrieli lui-même. Les titres que je cite de quelques ouvrages de ce musicien le prouvent : *Cento Concerti... musica di chiesa per voci ed istrumenti ; Sacræ Symphoniæ, 7, 8, 12, 14, 16... tam vocibus quam instrumentis*. Et aussi les comptes de Saint-Marc, qui entretenait déjà un nombreux orchestre, violes, luths, cornets et trombones.

Il est vrai que les éditions du temps portent toujours des paroles à toutes les voix. Cela se comprend fort bien, puisque ces *orchestrations* n'avaient rien de fixe et que, suivant les cas, telle partie revenait tantôt aux chanteurs, tantôt aux instruments, tantôt à tous les deux. Bien plus tard encore, en Allemagne, il n'est pas rare, dans la musique d'église, de voir des paroles même sous des parties d'instruments. Dans le *Currus triumphalis* de Rauch, qui est de 1645 environ, deux trombones ténors récitants sont dans ce cas. Peut-être les doublait-on avec des voix : peut-être, dans certains cas, les voix les remplaçaient-elles complètement.

En dehors de Venise, je suis moins affirmatif pour l'Italie que pour l'Allemagne. En dehors de la chapelle du Pape cependant, l'orgue doublait presque toujours les voix et remplaçait souvent celles qui faisaient défaut dans les petites chapelles.

Viadana le dit du moins, puisqu'il imagina sa basse continue en partie pour obvier aux défauts inséparables de ces exécutions incomplètes. Si son livre n'est que de 1603, c'est plusieurs années auparavant qu'il avait fait ses premiers essais en ce genre. Palestrina lui-même put peut-être les entendre.

Bien entendu, le mot accompagnement, très impropre, il est vrai, ne se doit entendre partout que d'un simple redoublement des voix à l'unisson. Cependant, dans les pièces à plusieurs chœurs, pour rendre plus perceptible leur marche propre, on donnait à chacun un groupe d'instruments différents ou bien même on opposait (en Allemagne du moins et à Venise) un chœur de voix à un autre d'instruments, en y laissant toujours en ce cas un ou deux chanteurs pour que les paroles pussent être entendues. Prætorius insiste expressément sur ce point à plusieurs reprises.

Je suis loin de prétendre, d'ailleurs, que ce mode d'exécution soit préférable à celui de la *Schola,* qui suit, en somme, la tradition palestrinienne. L'autorité de ce maître doit suffire. Mais la tradition de Lassus, historiquement prouvée par les faits qui précèdent, n'est pas moins respectable, et il n'y a là ni décadence ni faute de goût.

Il serait peut-être curieux d'essayer un motet du maître flamand ainsi disposé. Mais, vous le dites avec raison, ce serait ouvrir la porte à bien des abus... qui sait ? peut-être faciliter l'orchestration modernisée et indépendante de la *Missa Brevis*...

M. Quittard ne saurait nous convaincre. Pour ce qui est des formes de l'orchestre moderne, il y a peut-être eu entre nous un malentendu. Puisqu'il voyait déjà dans les instrumentations vantées par Prætorius le dialogue obligé des instruments chers à J.-S. Bach, l'orchestre de ce dernier étant reconnu pour le précurseur de celui de Haydn, il était assez logique de croire qu'il pouvait considérer les combinaisons de Prætorius comme les premières manifestations de l'orchestre. Voici, du reste, la phrase de M. Quittard, il était facile de s'y méprendre :

« *Mais ne peut-on voir dans ce mode d'exécution qui, nous l'avons vu, fut fréquent, le germe d'où est issu tout le système de musique dont Bach a donné l'impression la plus parfaite?* » Le système du *dialogue* entre les diverses familles d'instruments, que je sache, n'a pas été abandonné de nos jours, il se trouve encore dans nombre de symphonies classiques, si l'on y regarde d'un peu près. Du reste M. Quittard ajoute : « Ces deux groupes ne vont pas ensemble, l'un doublant l'autre : ils se répondent, ils se mêlent, se séparent; chacun suit sa marche propre. Ajoutons-y seulement une basse continue d'orgue et de clavecin, et les deux groupes plus étroitement soudés forment un ensemble qui ne différera pas beaucoup des œuvres de style concertant en usage plus tard. » N'est-ce pas prédire l'orchestre moderne?

Quant à la chapelle de Lassus, chapelle catholique, cette dernière a pu adopter des usages établis dans les chapelles *luthériennes* des princes voisins, mais de là à généraliser il y a de la marge. Il y avait même dans cet usage de l'orchestre dans les nouvelles chapelles un désir de rompre avec les rites catholiques ; il serait donc assez plausible que le duc de Bavière voulut lutter de magnificence avec les princes électeurs de Saxe, ses voisins, qui entretenaient une nombreuse chapelle, luthérienne celle-là, où se comptaient, en 1590, dix-neuf instrumentistes sous Rogié Michael, et, en 1608, douze sujets avec Leo Hassler pour organiste.

En outre, au sujet de la chapelle de Lassus, les instrumentistes servaient-ils réellement dans la chapelle, ou seulement à la cour, comme en France les musiciens de la Chambre? Maximo Trojano était sous les ordres de Lassus en 1569 environ. Les comptes bavarois publiés par Sandberger réunissent sous Orlando Lasso *tous* les employés de la musique, y compris la blanchisseuse, le relieur, le facteur et le souffleur d'orgue; y compris aussi la série des « trompettes » dont le service se faisait « à cheval », pour accompagner le duc, etc. On n'en conclura donc pas que ces comptes s'appliquent à la chapelle seule.

Du reste, les documents probants pullulent à cette époque. Citons-en quelques-uns.

Le concile de Trente, dans sa vingt-deuxième session, s'occupe de la *musique vocale* et de l'*orgue,* sans faire même mention de la possibilité de l'usage des autres instruments.

Un grand nombre de textes de constitutions ecclésiastiques, décrets de conciles, etc., règlent l'usage de l'orgue, son alternance avec le chant, sans faire allusion à d'autres instruments. Voir également : A. GERBERT, *De Cantu et Musica sacra* ; SCHTECHT, *Geschichte der Kirchenmusik.*

Voici encore un texte intéressant de B. de Glanville, imprimé à Paris en 1556, in-4° (titre : *Le grand Propriétaire de toutes choses*) :

« Orgue est un nom.,. en especial approprié à un instrument qui est composé de plusieurs tuyaulx, dont les uns sont plus grands et plus gros que les autres, et y a des souffletz derrière qui luy administrent le vent, et de cet instrument use-on en saincte église, *et non pas des autres communément.* » Cela pourrait impliquer que quelquefois, en de rares exceptions, d'autres instruments apparaissent à l'église en des circonstances spéciales, mais ce n'est pas par système et *communément.*

Pour ce qui regarde la France, M. Michel Brenet, à qui je dois bien des éléments de cet article, me disait encore : « Si les instruments avaient été employés au temps de la polyphonie vocale, on trouverait *dans les comptes* des mentions d'instruments existant dans le mobilier des églises et des maîtrises. Or, on n'en trouve qu'au dix-septième siècle, et plutôt à la fin. De même, on voit que les leçons d'orgue (et, à titre préparatoire, d'épinette, de manicordion, ou autres instruments à clavier) étaient données aux enfants de chœur, et non des leçons d'autres instruments. Avant 1680, la chapelle de musique des rois de France ne comprenait aucun autre instrumentiste que l'organiste, et depuis le dix-septième siècle un ou deux joueurs de cornet qui avaient à remplir le rôle de serpent. C'est à la volonté de Louis XIV que l'orchestre pénétra dans la chapelle, et de là très rapidement dans les maîtrises de la Sainte-Chapelle, des églises cathédrales, etc. Encore une fois, les comptes ne mentionnent au seizième siècle la présence d'aucun instrumentiste dans les chapelles du Pape, du roi de France, de l'empereur, etc. ». MM. Colette et Bourdon, dans leur intéressante *Histoire de la Maîtrise de Rouen,* page 71, mentionnent au dix-septième siècle l'introduction d'instruments dans le chœur, qui jusque-là chantait sans accompagnement. Dans la même cathédrale, l'introduction de l'orgue ne faillit-elle pas soulever une émeute au chapitre, et, à la primatiale de Lyon, y a-t-il si longtemps que l'orgue de chœur est toléré ?

Une brochure intéressante : *Cérémonies observées au sacre et couronnement de Henri IV à Chartres, en 1594,* imprimée à Paris dans la même année, décrit minutieusement tous les détails de la cérémonie religieuse célébrée dans l'église cathédrale. Il y est parlé constamment d'antiennes et oraisons *chantées* par le chœur (de l'église) ou par la chapelle du roi. Une fois tout l'office du sacre achevé, avant le *Te Deum,* le peuple se mit à crier : Vive le roy ! et « ceste prière fut accompagnée de mélodieux sons de toutes sortes d'instruments », etc.

On pourrait citer plusieurs textes semblables où l'emploi des instruments est mentionné expressément *à côté* et non *avec* le chant, pour rehausser l'éclat d'un cortège ou d'une réception royale. Cela donnerait tout au plus de nos jours droit de cité à la fanfare des Chers Frères ou de la commune à la rentrée de la procession de la Fête-Dieu dans le plus privilégié de nos chefs-lieux de canton.

Nous maintenons donc notre dire que les petits manèges du bon Prætorius ne sont que des moyens de combler les vides des parties, comme en 1653 le chapitre de Troyes, qui permet à son maître de chapelle de se servir de violes pour la saint Pierre, « au défaut de voix qui lui manquent ». Ce texte montre assez que, même au milieu du dix-septième siècle, l'emploi des instruments autres que l'orgue était exceptionnel dans une des meilleures maitrises de France comme partout ailleurs. Du reste M. Quittard s'appuyant sur un texte de Viadana ne prouve pas autre chose : dans l'avertissement des *Cento Concerti ecclesiastici,* Viadana nous apprend qu'il fut conduit à son invention « en voyant des chantres réduits à exécuter avec deux voix ou même une seule des motets écrits à 4, 5, 6 ou 8 parties ».

Il me reste à me défendre un peu du blâme que semble me porter M, Quittard, quand il relève ma phrase : « Schütz, dites-vous, n'était pas encore né et n'avait pas apporté à l'art allemand le chaud accent vénitien qu'il tenait de Gabrieli. Prætorius écrit en 1615 et connaît fort bien Schütz, déjà célèbre à cette époque. » Halte-là ! à voir le train où vont les réputations de nos jours, à moins que celle de Schütz ait été semblable à celle de M. Mascagni, je doute qu'en 1615, rentré en Allemagne en 1613 seulement sans s'être consacré immédiatement à la musique, il ait pu, en aussi peu de temps, remplir son pays de ses hauts faits. Prætorius, publiant son livre en 1615, l'a fort probablement écrit auparavant ; il n'a donc pu connaître Schütz et l'admirer au point que veut bien dire M. Quittard ; et pour chicaner jusqu'au bout, je me permet-

trai de ne donner aucune importance aux innovations de Giovanni Gabrieli et à ses *Conti concerti sacræ symphoniæ* à 7, 8, etc., *tam vocibus quam instrumentis*. Ce n'est un secret pour personne que G. Gabrieli farcit tous ses motets et ses madrigaux d'instruments ; nous sommes en pleine décadence, et il y a beau temps que l'art palestrinien était à son apogée. Je doute que M. Quittard nous prouve qu'Andrea Gabrieli, l'admirable maître de Venise, digne émule et contemporain de Palestrina, en usât de même. Du reste, le procédé de Schütz en matière d'orchestration, comme celui de son maître, était tout autre que celui que préconise Prætorius. La plupart du temps, il s'agit de *variatio*, de chœurs instrumentaux indépendants d'une écriture tout autre que l'écriture vocale. Celui-là est vraiment bien le père de l'orchestre.

Encore un coup, je ne pourrai jamais suivre M. Quittard dans ses assertions, encore moins renoncer à l'exécution « a cappella », que je considère comme seule vraiment artistique et religieuse à l'église, comme l'a si bien établi M. Vincent d'Indy dans ses articles sur l'*Art en place et à sa place* ; les rares essais de doublure des voix, empâtant la polyphonie et dénaturant le style des œuvres, me l'ont prouvé. Je resterai donc fidèle à la tradition romaine, je considérerai toujours la forme palestrinienne et la mélopée continue comme la seule forme musicale religieuse *possible* à l'église et digne de figurer à côté du plain-chant. Je demande d'autres preuves avant d'*accepter*, sinon *admettre* la tradition dite de Lassus, que veut consacrer M. Quittard. Nous sommes là en présence d'une *désagrégation d'art*, dans son esprit comme dans sa lettre. Les orchestrations, les placages de Prætorius, c'est *l'infâme badigeon* de nos églises ; mieux vaut laisser apparente la fière arête gothique ; cela, du moins, M. Quittard ne nous le contestera pas.

Ch. Bordes.



MOIS MUSICAL

PARIS

Saint-Gervais. — Les fêtes de la Toussaint ont été comme de coutume chantées par les Chanteurs de Saint-Gervais, à Saint-Gervais. A la messe, nouvelle audition de la messe *Quarti toni* de Vittoria. Le soir, salut entièrement composé de pièces empruntées à notre répertoire moderne des abbés Chassang et Boyer, de F. de La Tombelle, Paul Jumel, Léon Saint-Requier.

Saint-François-Xavier. — *Missa Brevis* de Palestrina, sous la direction de M. l'abbé Perruchot.

Saint-Laurent. — M. Charles Quef, premier prix d'orgue du Conservatoire, élève de M. A. Guilmant, vient d'être nommé organiste du grand orgue de l'église Saint-Laurent.

Chapelle de l'Institut Catholique. — La *Schola*, chargée du chant aux offices anniversaires de l'Institut, avait groupé un chœur pour rehausser l'éclat de la messe du Saint-Esprit le 3 novembre. Quelques Chanteurs de Saint-Gervais et les enfants de la maîtrise, installés depuis trois jours, exécutèrent, les uns les motets à voix égales : *Ego sum panis vivus*, de l'abbé Boyer, et le délicieux *Ave Maria* de Vittoria, les autres un cantique au Saint-Esprit de M. Ch. Bordes et l'antienne simple *Ave Regina cælorum* en chant grégorien. Les élèves prirent une part active à la cérémonie en chantant le *Credo* de Dumont et le *Veni Creator* alternant avec la maîtrise. M. Abel Decaux tenait l'orgue.

DÈPARTEMENTS

Les Chanteurs de Saint-Gervais reprendront cet hiver leurs tournées de propagande à travers la France et même l'Étranger. Ils seront les 21 et 22 décembre au Mans, à Nantes, à Angers. Du 11 au 20 décembre dans le Sud-Est : de nouveau à Valence, puis à Avignon, Nîmes, Montpellier, où Mgr de Cabrières veut bien leur faire le grand honneur de les inviter, à Béziers, à Carcassonne, à Marseille, à Toulon et peut-être à Nice. Partout c'est la brèche ouverte aux *idées nouvelles*, vieilles de plusieurs siècles et fécondes au point de rajeunir notre art moderne et le remettre dans sa véritable voie. Plus tard ils iront à Annonay, Saint-Etienne, Lyon, ensuite à Besançon, Dijon, Vesoul, Troyes, et enfin, au printemps, à Bruxelles pour la seconde fois.

Le Gérant : Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté. — 11-98.

Quatrième Année | N° 12 | Décembre 1898

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS (Bulletin et encartage de musique)	BUREAUX	ABONNEMENTS (Bulletin et encartage de musique)
Étranger (Union postale). . 11 fr.	*15, Rue Stanislas, 15* PARIS	France et Colonies. . . . . 10 fr.

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE

L'ÉCOLE DE JOSQUIN DES PRÉS

(Suite)

V

Les élèves de Willaert



LES madrigaux à 4 voix de Cyprien de Rore ont été réunis, en 1577, en une belle collection publiée à Venise sous le titre : *Tutti Madrigali di Cipriano di Rore a 4 voci, spartiti et accomodati per sonar d'ogni sorte d'istrumenti perfetto et qualunque studioso di contrapunti nuovamente posti alle stampe.* La collection de ces motets à 4, 5, 6 et 8 voix, suivis de l'ode d'Horace : *Donec gratus eram,* a été, par les soins du duc Albert V de Bavière, réunie en un superbe manuscrit sur vélin qui se trouve dans la bibliothèque royale de Munich. En tête de cette magnifique copie en deux volumes se trouve le portrait de Cyprien de Rore, dû au pinceau de Jean Mielich. Roland de Lassus, maître de chapelle du duc de Bavière, prisait fort les œuvres de son illustre compatriote, et tant qu'il demeura au service de ce prince, il ne se passait pas de

jour sans qu'il en fît exécuter quelques-unes. C'est pour ce motif que l'on retrouve plusieurs manuscrits contenant les œuvres de Cyprien de Rore à Munich, entre autres une messe à cinq voix écrite dans l'ancien système de notation noire, en usage jusqu'aux premières années du quinzième siècle.

D'autres œuvres du maître flamand se trouvent dans les recueils de chansons et de motets publiés par Tilmann Susato d'Anvers, Pierre Phalèse de Louvain, Antoine Barré. La collection d'Eler, qui appartient au Conservatoire de Paris, contient dix-sept motets, un madrigal et un dialogue à huit voix du célèbre compositeur flamand. Burney et Hawkins, dans leur *Histoire de la Musique*, ont donné des fragments intéressants de ces œuvres.

Dans la dernière partie de ce chapitre nous allons étudier les élèves italiens de Willaert et montrer comment, à leur tour, ils ont porté en Italie l'enseignement du maître, faisant de son école une des plus célèbres de la Péninsule, et créant cet art italien destiné à monter si haut avec Palestrina, qui sut le premier conserver à ses mélodies religieuses la sérénité angélique, la douceur céleste, que ne parvenaient pas à troubler la richesse des artifices harmoniques et la science, souvent trop aride, du contrepoint.

L'Italie possède, au seizième siècle, trois remarquables compositeurs du nom de della Viola. L'un, Alessandro Romano, appelé familièrement della Viola, à cause de son habileté à jouer de la viole, était né à Rome vers l'an 1530. Entré dans les ordres, il appartint à la chapelle pontificale en qualité de chapelain-chantre, à partir de l'année 1560, et quitta plus tard cette situation pour faire partie de la Congrégation de Monte Oliveto, sous le nom de Dom Giulio Cesare. Comme compositeur, il a laissé des œuvres assez estimées.

Le second, Alfonso della Viola, né à Ferrare vers 1600, fut maître de chapelle du duc Hercule d'Este, et eut pour successeur dans cette fonction Cyprien de Rore, en 1559. C'est un des plus anciens musiciens qui eurent l'idée d'ajouter de la musique aux œuvres dramatiques, et son *Arethusa* et *Il sacrifizio*, sortes d'opéras embryonnaires, furent représentés, le premier en 1541, le second en 1554, en présence du duc d'Este.

Quelques-uns, comme Gerbert, l'ont confondu avec François della Viola, que Fétis croit être son fils ou son neveu, et qui naquit aussi à Ferrare dans la première moitié du seizième siècle. Ce dernier fut l'élève de Willaert, ainsi qu'il le dit dans la dédicace de la collection des madrigaux et motets du chef de l'école vénitienne, dont il fut l'éditeur ; cette publication parut en date du 15 septembre 1558. François Viola devint, en 1559, maître de chapelle du duc d'Este lorsque Cyprien de Rore quitta Ferrare pour prendre, à côté de Willaert, la place de second organiste de Saint-Marc. On peut même supposer que le duc d'Este, qui protégeait beaucoup François della Viola, engagea le musicien flamand à retourner à Venise afin de donner sa place à son favori.

Della Viola était un compositeur très estimé à son époque. Zarlino, dans ses *Dimostrazioni armoniche*, le prend comme un de ses interlocuteurs ; cependant on connaît très peu de musique imprimée de cet auteur. Fétis cite des *Madrigali a 4 voci*, lib. I (Venise, 1567), et des *Madrigali a 4 e 5 voci* (Venise, 1675), tous deux in-4°. Ce dernier ouvrage a été réimprimé à Ferrare dans le même format en 1599.



Le nom de Porta est aussi très répandu dans l'histoire musicale de l'Italie au seizième siècle. Le plus illustre de tous, du reste celui dont nous avons à nous occuper ici, Costanzo Porta, religieux de l'Ordre de Saint-François, et disciple de Willaert, est considéré comme un des musiciens les plus savants de son temps, car son enseignement lui amenait chaque année un grand nombre d'élèves.

Costanzo Porta naquit à Crémone, fort probablement entre 1520 et 1530. Ses premiers motets, imprimés à Venise en 1555, montrent l'excellence des principes qu'il avait reçus et qu'il appliquait toujours avec la plus stricte observance. Ces œuvres, écrites dans un style grave et sévère, ont pour caractère principal le respect des tonalités grégoriennes. En 1564, Porta était maître de chapelle à Osimo; il quitta cette place pour remplir les mêmes fonctions à Padoue. Il est fort probable qu'en premier lieu il dirigea la maîtrise de la cathédrale, car un recueil de cinquante-deux *Introïts*, publié par luî en 1566, est dédié au chapitre de cette église métropolitaine. Ajoutons à ce propos que chacun de ces *Introïts* est spécial à l'un des cinquante-deux dimanches de l'année. Porta fut dans la suite maître de chapelle de l'église dédiée à saint Antoine de Padoue. Le célèbre Claudio Merulo, organiste de Saint-Marc de Venise, et qui pendant quelque temps dirigea une imprimerie musicale, publia une seconde série d'*Introïts* composés par Costanzo Porta vers cette époque. Déjà il reconnaît la grande valeur musicale du compositeur dont il s'honore d'être l'ami et qu'il met bien au-dessus des musiciens contemporains. Ce jugement de Merulo a été confirmé par tous ceux qui ont pu étudier les œuvres de ce maître, un des plus remarquables contrapuntistes du seizième siècle. Arisius ajoute qu'il excellait dans tous les arts libéraux.

En 1569, Porta quitta Padoue pour remplir les fonctions de maître de chapelle à Ravenne. Il fut nommé en même temps professeur de l'école de musique fondée en cette ville, en 1568, par le jeune cardinal Giulo Feltrio della Rovera, qui fut plus tard nommé archevêque et avait tracé le plan des réformes musicales à exécuter dans sa métropole, en se basant sur les décisions que le concile de Trente avait prises à l'égard du chant dans les églises. « Cette école devint très rapidement célèbre, dit James R. Sterndal-Bennett, dans l'intéressante notice qu'il consacre à ce musicien ; Porta y forma d'excellents élèves, bien que les réformes qu'il voulait apporter à la musique de son époque lui aient aliéné bien des sympathies. » On commençait déjà à perdre l'habitude d'emprunter, dans les compositions nouvelles, les idées musicales des maîtres anciens, thèmes connus que l'on traitait avec toutes les ressources de l'harmonie alors en usage. Plein de respect pour les maîtres précédents, et avec une modestie que sa grande valeur musicale rendait bien inexplicable, il trouvait oiseux de composer de nouveaux ouvrages : « Je pense, écrivait-il à ce sujet, qu'il m'appartient seulement de sauver d'un injuste oubli les œuvres remarquables que les grands compositeurs ont laissées à la postérité... » Avec de tels principes on comprend qu'il soit resté de

longues années sans rien produire. Cependant, vers l'année 1575, Costanzo Porta avait demandé l'autorisation de quitter Ravenne pour prendre la succession de Jean Pionnier, musicien français dont on retrouve les œuvres dans les collections de motets publiés à Venise de 1539 à 1564, et qui, sous le nom italianisé de Pionerio, occupait les fonctions de maître de chapelle à l'église *della Santa Casa* de Lorette. L'archevêque de Ravenne promit cette place à Porta à condition que le compositeur se remettrait au travail. Porta voulut encore éluder la promesse qu'on lui avait arrachée de force ; mais on lui fit remarquer que sa conduite était injustifiable et qu'il y allait de son honneur d'artiste, puisqu'il avait donné sa parole à l'archevêque. Deux ans après, le prélat étant tombé très gravement malade, Porta se mit à la besogne et prépara une collection de douze messes, les six premières à quatre voix, les autres à cinq et à six, ainsi que le plan de plusieurs *Agnus Dei* à sept et huit voix. Ce travail fut terminé l'année suivante, deux mois avant la mort de l'archevêque. Par un tour de force de son génie, Porta en très peu de temps avait tenu sa promesse. Ces messes, dont le recueil est extrêmement rare, présentent un grand intérêt, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par le manuscrit appartenant à la bibliothèque du British Museum. Elles supportent la comparaison avec les trois célèbres messes de Palestrina composées à la même époque, et c'est le plus bel éloge que l'on puisse faire de leur valeur.

Costanzo Porta ne resta pas longtemps à Lorette. Le service de la Santa Casa, où, chaque jour, se rendaient des milliers de pèlerins de toutes les classes de la société, devenait sans doute trop fatigant pour lui, et ne lui laissait pas assez de temps pour travailler. Toujours est-il qu'en 1580 Porta était revenu à Ravenne. Dans la description de l'entrée du cardinal Sforza en cette ville le 6 novembre de cette même année, Pomponius Spretus mentionne l'exécution « de délicieuses pièces musicales composées par Costanzo Porta de Crémone, le premier musicien du temps et maître de chapelle de notre cathédrale ». En 1595, nous trouvons Porta, malgré son grand âge, à la maîtrise de Saint-Antoine de Padoue. C'était la seconde fois qu'il occupait cette place. Il y resta jusqu'à sa mort. Porta s'éteignit doucement au commencement de l'année 1601, à l'âge de quatre-vingt-un ans.

Bartolomeo Ratti, qu'il ne faut pas confondre avec Laurent Ratti, qui fut aussi maître de chapelle à l'église de Lorette, succéda à Porta à la maîtrise de Saint-Antoine de Padoue.

Les œuvres de Porta se trouvent dans les collections de motets imprimées à Venise principalement, et à Anvers, à partir de l'année 1555. Fétis donne une liste assez complète des motets, introïts, messes et autres pièces de musique religieuse, ainsi que de ses madrigaux, réunis en quatre livres. Ajoutons à cette liste d'importants fragments cités comme des modèles dans les ouvrages didactiques. Burney, dans son *Histoire de la Musique*, cite en entier le *Diffusa est gratia*, qui appartient à la collection des cinquante-deux motets à 5, 6, 7 et 8 voix publiée en 1580. Le P. Joseph Paolucci, Cordelier, dans son *Arte pratica di contrapunto dimostrata con esempi, di varii autori, e con osservazioni* (Venise, 1765-1772, 3 vol. in-4°) ; le P. Martini, dans les ouvrages dont on connaît les titres ; Charles Proske, chanoine de la cathédrale de Ratis-

bonne, dans sa *Musica Divina*; Hawkins, d'après Jean-Marie Artusi, contemporain de Porta, ont cité comme exemples de chefs-d'œuvre musicaux des motets et des madrigaux de Porta.

F. DE MÉNIL.



LA MUSIQUE BYZANTINE
et le Chant liturgique des Grecs modernes
(Suite)

VII

C'en est assez pour ce qui regarde la notation; nous entrerons ailleurs en de plus grands détails sur ce sujet. Qu'il nous suffise de conclure qu'à tout prendre, il eût été préférable, ou tout au moins plus logique pour les Hellènes d'accepter notre notation diastématique sur lignes. Leur écriture musicale a reçu une signification parfaitement analogue à la nôtre, elle n'a rien conservé en propre, si ce n'est certains inconvénients et l'honneur très discuté de n'être connue que d'un petit nombre d'initiés.

La question de modes est trop importante dans tout art musical pour qu'elle soit par nous passée sous silence.

La théorie de l'*Octoéchos*, comme l'a fort bien prouvé M. Gevaert[1], a beaucoup d'affinités avec le système modal des anciens Grecs. Simple et remarquable tout à la fois, cette théorie est à la musique byzantine ce que le Parthénon est à l'architecture grecque. Douze siècles avaient respecté ce chef-d'œuvre; un homme le vit qui n'en sut pas connaître et pénétrer le sens véritable, et il mutila cette magnifique construction de l'esprit humain; il en détruisit l'ordre remarquable en substituant à une seule de ses parties un élément disparate et étranger.

De fait, parmi les huit tons de l'*Octoéchos*, le deuxième plagal, qui était primitivement le ton de *si* (Ζω)[2], a été remplacé par la gamme turque la plus commune, dite *Hitzaz*.

On nous objectera peut-être que le ton de *si* s'est conservé dans le *mode grave* (βαρύς); c'est vrai, mais ce n'est pas là sa place. Les frises du Parthénon sont aussi conservées à Londres, n'empêche qu'elles seraient bien mieux sur l'Acropole à recevoir les chaudes caresses du soleil qui leur a donné leur patine d'or. D'ailleurs, tel qu'il est, ce ton de *si* a encore trop de parenté avec le *Ebitz* des Turcs. Mais n'anticipons pas, nous aurons à traiter plus au long toutes ces choses dans une étude spéciale sur les modes byzantins.

Quant au chapitre des intervalles toniques particuliers à chaque diagramme, nous aurions garde d'y toucher, *adhuc sub judice lis est*. Voici quatorze années

1. *La Mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine*, p. 6 et suiv., 86-122.
2. Nous en avons déjà fourni une première preuve dans une étude qui paraîtra prochainement dans la Βυσαντινὰ χρονικὰ de M. Régel, où nous donnons l'explication du curieux exercice de *Parallage* dessiné par Koukouzélès.

bientôt que la question est pendante; il n'en faut pas autant pour terminer une guerre de Troie! Il y a quelques mois, nous avons appris avec plaisir que les juges venaient de déposer leurs *conclusions*!

En juin 1885, l'épitropie musicale du Phanar avait traité la question, sous la haute direction de l'archimandrite de Halki, Germain Aphtonidis : son rapport a été publié dans l'Ἀλήθεια Ἐκκλησιαστική, revue officielle du patriarcat; en voici un des paragraphes les plus suggestifs : « L'œuvre de ces trois hommes (Chrysanthe, Chourmouzios et G. Lampadaire) fut véritablement importante. Toutefois, elle n'a pu remédier au défaut essentiel dont souffrait et souffre encore aujourd'hui la musique orientale; ce défaut, c'est l'absence d'un moyen technique, d'un instrument pour la vérification des distances déterminées. — Ces distances, Chrysanthe les a limitées avec un instrument à cordes; mais ce travail, s'il n'est pas *fautif*, est du moins *incomplet*[1] », etc.

Le travail de l'épitropie présidée par G. Aphtonidis est-il fautif ou incomplet? Le fait est que la nouvelle commission musicale, qui s'est réunie en 1897, sous la présidence du métropolite Athanase de Lemnos[2], a commencé ses travaux par une étude des distances et des intervalles; inutile d'ajouter qu'elle en est restée là.

Par suite d'une conception très fausse de ce qui peut être vraiment essentiel dans le chant byzantin, les Grecs modernes ont fait de la question des intervalles le point capital de leur musique; en dehors d'elle, ils n'ont rien vu et sont prêts à ne rien vouloir entendre.

Pour ce qui regarde la théorie musicale de la musique byzantine, le Θεωρητικὸν Μέγα ne nous en donne pas une idée franche et exacte; ce n'est, à la vérité, qu'une indigeste compilation des principes et des définitions empruntés à tous les vieux théoriciens grecs. A ce propos, nous sommes heureux de joindre à notre appréciation le témoignage de Yoring d'Arnold. Ce noble Russe, qui avait étudié la musique byzantine dans les anciens codices, écrivait ceci dans une curieuse et originale réponse au protopsalte de Smyrne, Misaël Misaëlidès : « Les deux traités de Mgr Chrysanthe abondent en exposés impénétrables. » Et ailleurs : « Que dire ensuite de la théorie des néo-Grecs, sinon qu'avec sa dialectique richement diffuse ou diffusément riche », elle se présente tellement embrouillée que même un solide musicologue tel que l'était le savant Dr Kieseweter n'a pu la tirer au clair[3]?

D'ordinaire, les écrivains grecs se croient trop obligés de remonter, non pas au déluge, mais à la plus haute antiquité hellénique. Pour beaucoup d'entre eux, un traité de la musique byzantine serait forcément incomplet si l'auteur ne commençait par se reporter au jour où Hermès, messager des dieux, vendit à son frère Apollon, en échange de quelques services, la lyre qu'il venait d'inventer avec deux ou trois cordes et une écaille de tortue.

1. Ἀλήθεια Ἐκκλησιαστική (Ἔτος Η' Ἀρ. 18, 19, 21).

2. Le métropolite Athanase, n'étant plus synodique, s'en est allé de nouveau dans son éparchie. M. O. Qachariadès l'a remplacé comme directeur de l'épitropie musicale; Mgr Athanase est sans contredit parmi les musiciens grecs d'aujourd'hui le meilleur compositeur; de plus, doué d'une voix très douce et très sympathique, il interprète à souhait la véritable musique grecque.

3. *Réponse au R. P. Misaël Misaëlidès*, p. 29-30.

Chrysanthe n'a garde de manquer une occasion de citer Apollon, Hermès, Orphée, Amphion et autres personnages moins réels que mythiques.

La seconde partie du Θεωρητικὸν Μέγα traite exclusivement de l'histoire musicale ; n'allez pas y chercher quelques détails précieux sur la musique byzantine ; c'est tout juste si l'on y trouve une liste alphabétique très incomplète des compositeurs byzantins dont les noms, inconnus pour la plupart, se trouvent dans les codices de chant liturgique.

Par contre, on peut y puiser sur l'histoire des musiciens et musicographes de l'antiquité une foule de renseignements qui, pour n'être pas inédits, n'en sont pas moins précieux et instructifs.

Chrysanthe a grand soin de remonter *ab ovo*. Le livre de la Genèse nous apprend que « Jubal fut le père de tous ceux qui manient la cithare et la flûte[1] ». Cependant l'évêque de Durazzo semble croire de préférence, avec le philosophe pythagoricien Nicomaque de Gérase, qu'Hermès fut l'auteur de la lyre heptacorde, et qu'il enseigna la musique à Orphée ; celui-ci rendit le même bienfaisant service à Thamiris et à Sinos, qui eurent mission, à leur tour, d'initier à l'art divin Héraclée et Amphion[2]. C'est ainsi que, de maître à disciple, le précieux dépôt de la tradition musicale, comme le flambeau du poète latin, s'est transmis aux générations nombreuses des mortels !

On pourrait encore savoir gré à Chrysanthe de nous avoir donné comme appendice de son Θεωρητικὸν Μέγα un abrégé historique de l'art musical des anciens, mais le malheur veut qu'en ce point la première partie de son ouvrage ne diffère pas sensiblement de la seconde. En effet, à y regarder de près, ce n'est pas autre chose qu'un traité de la musique ancienne. L'auteur fait auprès de tous les vieux musicographes et théoriciens une ample collection de textes, voire de principes, qu'il lègue ensuite aux Byzantins avec la générosité d'un évergète. Sans doute, Byzance a vécu sur l'héritage de Rome et de la Grèce antique, mais, au juste, qu'a-t-elle reçu en partage ? Qu'a-t-elle conservé du legs précieux qui lui a été transmis ? Voilà ce qu'il nous faut établir et démontrer par des faits, des raisons positives, qui vaudront toujours davantage que de belles, mais gratuites assertions.

VIII

Histoire et documents en main, telles sont les conclusions qui découlent d'une juste et sérieuse comparaison de la théorie musicale des Grecs modernes avec celle des Byzantins : ressemblances de forme ; au fond, tout est plus ou moins modifié, surtout dans la notation.

Il reste à savoir si le changement est aussi profond dans la structure et la composition des mélodies traditionnelles ; nous l'appréhendons un peu ; toutefois, nous ne pouvons rien affirmer avant d'avoir fait l'examen sérieux et complet des chants anciens et modernes. Cette étude, qui demandera des années, ne peut être entreprise avant que l'on ait reconstitué tout entière la théorie musicale des Byzantins. Aussi bien est-ce vers ce but que se portent

1. *Genèse*, IV, 21.
2. Cf. Θεωρητικόν Μ., VIII, p. 162 ; 2e partie, p. 8.

nos premiers efforts, car il ne suffit pas de démolir, il faut encore savoir réédifier. Comme on l'a dit avec beaucoup de justesse, la vraie critique n'est pas une croisade contre les maladroits, mais la recherche du beau dans les arts; dans la science et l'histoire, celle de la vérité.

Le présent article n'est que le premier chapitre d'un travail sur les trois premières notations byzantines. C'est un simple jalon qui marque le chemin déjà parcouru dans l'étude du chant liturgique des Grecs, et celui qu'il reste à fournir avant l'étape. A la vérité, la route qui mène au but désiré sera longue et rude parfois, car son parcours a de vastes limites encore inexplorées. Quant à la distance déjà franchie, nous devons avouer qu'elle est bien faible et bien modeste.

Somme toute, on s'est généralement conduit dans l'étude du chant byzantin de la même manière que dans la récente affaire du temple de la Victoire à Athènes. C'était parmi les archéologues un grave sujet de dispute de savoir par qui ce temple avait été construit. Un brave touriste vient de trancher le différend : tout en faisant son pèlerinage à l'Acropole, il eut la bonne idée de chercher dans tous les coins et recoins de l'édifice le nom de l'architecte. O fortune! le monument de la Victoire Aptère était signé en toutes lettres : « Kallicratès », un des architectes du Parthénon. Ainsi la question avait fait répandre des flots d'encre, on y avait consacré des trésors de science, de jugement et de réflexion, quand, en réalité, il suffisait d'y employer de bons yeux!

Ils sont légion, ceux qui ont écrit ou prétendu écrire sur la musique byzantine, et qui n'ont jamais eu l'idée de jeter les yeux sur les documents anciens qui traitent spécialement de cet art. Leur œuvre ayant peu ou point de fondement, elle manque de solidité et perd la plus forte partie de son prix.

De fait, à part cinq ou six ouvrages modernes et quelques études assez rares qui ont une réelle valeur, la multitude des articles qui ont paru sur la musique ecclésiastique dans les revues et journaux grecs n'ont rien de bien remarquable. C'est du reste l'avis des Grecs eux-mêmes. Pour n'en citer qu'un, voici le jugement de M. G. Papadopoulos : « Ἡ καινὴ θεωρία τοῦ Τζέτζη καὶ τῶν ἄλλων εἶναι, καὶ καθ'ἡμᾶς, ἀβάσιμος καὶ ἐστερμένη ἱστορικοῦ καὶ ἐπιστημονικοῦ κύρους[1] : La nouvelle théorie de Tzetzès et des autres est, selon nous, sans fondement; elle est, de plus, privée de tout caractère historique et scientifique. »

L'équité demande que nous ne soyons pas aussi sévère pour le Dr Tzetzès en particulier. Il est un des rares, sinon le seul parmi les Grecs, qui se soient donné la peine de consulter les anciens documents avant que de publier des études de musique religieuse. Bien que ses articles soient trop délayés et parfois obscurs, on y trouve assez souvent, par endroits, de fort bonnes choses. Il a eu tort, en général, de pousser à l'extrême ses conclusions; en particulier, la véritable théorie des modes byzantins lui a échappé complètement, ainsi qu'à beaucoup d'autres, d'ailleurs.

« Quant au livre de M. le Dr Tzetzès, écrivait Yoring d'Arnold, il y parle

1. Συμβολαί, p. 281.

trop, mais pas du tout clairement[1]. » Nous pouvons dire en toute franchise que c'est là le défaut de la plupart des Grecs qui ont publié des études sur la musique sacrée des Orientaux. L'un des plus célèbres protopsaltes de Péra, M. E. P., nous peignait d'un mot la situation : « Monsieur, nous avons trop de *phraséologues* ! » A la vérité, je me suis demandé plus de vingt fois, en lisant certains articles sur le chant grec, comment on pouvait écrire deux longues colonnes de journal sur un sujet déterminé et n'en rien dire du tout; il faut l'avouer, c'est là un tour d'adresse qui requiert un subtil mais réel talent !

Avant de nous livrer à l'étude de la musique byzantine dans ses monuments authentiques, nous devons, quelle que soit la valeur intrinsèque des travaux publiés jusqu'à ce jour, faire ici la bibliographie générale de notre sujet.

IX

L'honneur des premières études sur la musique byzantine revient à des Français. Dès le dix-septième siècle, Kircher, dans sa *Musurgia universalis*, et Gerbert, dans son bel ouvrage *De Cantu et Musica sacra*, cherchent à pénétrer les secrets de la musique sacrée des Orientaux. Au commencement de ce siècle, un musicien de talent, Villoteau, membre de la mission scientifique accomplie sous les auspices de Bonaparte lors de l'expédition d'Egypte, nous donna d'intéressantes études sur la musique byzantine; malheureusement, il ne se trouva personne après lui pour augmenter le trésor des documents déjà recueillis et parfaire l'œuvre commencée.

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, les études musicales qui ont suivi l'apparition du Θεωρητικὸν Μέγα ne traitent, à proprement parler, que du chant des Grecs actuels, et non pas de la musique byzantine.

Parmi les ouvrages qui ont le plus de valeur, nous devons citer au premier rang : 1. Ceux de M. Bourgault-Ducoudray[2]; M. Lévêque en a pris occasion pour publier dans le *Journal des Savants* une très intéressante étude sur la musique grecque en général[3].

2. Les Συμβολαὶ de M. G. Papadopoulos, ouvrage qui contient des renseignements précieux, surtout pour l'histoire des musiciens byzantins[4].

3. Le Dictionnaire de Philoxène, resté malheureusement inachevé[5].

4. Les études nombreuses du Dr Tzetzès[6].

1. Op. cit., p. 30.

2. *Études sur la Musique ecclésiastique grecque;* Paris, 1877. — *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient;* Paris, 1878. — *Conférence sur la modalité dans la musique grecque;* Paris, 1878. — *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient;* Paris, 1877.

3. *Journal des Savants*, 1879; p. 33-40; 82-93; 202-218.

4. Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ'ἡμῖν ἐκκλ. μουσικῆς, etc.; Athènes, 1890.

5. Λεξικὸν τῆς ἐκκλ. μουσικῆς; Constantinople, 1869.

6. *Die altgriechische Musik in der griechischen Kirchen;* München, 1874. — Περὶ τῆς κατὰ τὸν μεσαίωνα ἱερᾶς μουσικῆς, etc., *Parnassos*, c (1882), 433-467. — Ἡ ἐπινόησις τῆς παρασημαντικῆς τῶν κατὰ τὸν μεσαιῶνα λειτουργικῶν χειρογράφων, etc., *Parnassos*, 9 (1885), 413-493. Ces études sont les plus importantes; le Dr Tzetzès en a publié d'autres dans le *Parnassos*, le *Sion*, etc.

5. Les Essais historiques sur le théâtre et la musique des Byzantins, par Sathas, et ceux du même genre de S. G. Hatlerly[1].

6. La très précieuse Anthologie grecque des chants chrétiens de M. W. Christ et M. Paranikas[2].

Les Allemands, on devait s'y attendre, ne sont pas restés en retard pour ce nouveau genre d'études ; en dehors du Dr W. Christ, Bœckh[3], le Dr Kiesewetter[4], H. Reiman, ont fait honneur à la musique byzantine.

Le musicologue qui tiendrait à connaître à fond la littérature de la musique byzantine devrait encore prendre connaissance : 1° Des manuels ou méthodes diverses qui ont fait suite au Θεωρητικὸν de Chrysanthe, et qui n'en sont, à vrai dire, que des copies plus ou moins littérales[5]; 2° de cette véritable pléiade d'articles de tout genre et de toute valeur publiés dans les revues et les journaux grecs du royaume et de l'empire. Nous renonçons à les citer tous par le détail[6] : la simple nomenclature des revues et journaux qui les contiennent serait prodigieuse. La feuille périodique la plus éphémère (et Dieu sait le nombre de celles qui ont paru en Grèce seulement !) aurait cru manquer à son programme religieux et politique si elle n'avait inséré dans ses colonnes les opinions d'un protopsalte quelconque sur la musique grecque en général et la question des distances ou intervalles toniques en particulier. On trouvera, d'ailleurs, les principales références à ces nombreux articles de journaux dans les Συμβολαί de M. G. Papadopoulos.

Telle est, somme toute, le bilan des études sur le chant grec. De nos jours, nous ne pouvons plus nous contenter de formuler sur l'art des Byzantins de vagues considérations et des théories générales sans fondement sérieux ; il nous faut tracer un plan net et vigoureux et nous attaquer résolument à ces problèmes complexes dont la solution, toujours retardée, est aujourd'hui plus facile à atteindre. De fait, il ne reste plus qu'à élever l'édifice ; les travaux préparatoires ont été accomplis par les nombreux ouvriers de la première heure que nous venons de citer. De plus, la musique ancienne des Grecs, celle

1. Ἱστορικὸν Δοκίμιον περὶ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν Βυζαντινῶν ; Venise, 1878. *A treatise on byzantine Music ;* London, Al. Gardner, 1892.

2. *Anthologia græca Carminum christianorum ;* Leipzig, 1871.

3. Dans son livre : *De metris Pindari*, Bœckh, au rapport de M. Fétis (*Bibl. univ. des musiciens*, p. 648), fait un examen comparé des modes anciens avec les modes byzantins qui est *rempli d'intérêt*. Nous regrettons de n'avoir pu en juger.

4. *Die Musik der Neugriechen.*

5. Sur l'histoire et la théorie de la musique byzantine : *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (1889), p. 322-344 ; 373 *bis*, 395. — Archimte Eustathios : Περὶ τῆς μουσ. τῶν Ἑλλήνων καὶ ἰδιῶς τῆς ἐκκλ. ; Tergeste (1875). — Paraschou Phocas : Κρηπὶς θεωρ. καὶ πραχ. τῆς ἐκκλ. μουσικῆς ; Constantinople, 1842. *Idem*, Κρηπίς du protopsalte Jean Lampadaire ; Constantinople, 1875. *Idem*, Κρηπίς de Théodose Phocas ; Constantinople, 1868. — Jean Chaviara et B. Randchar : Ἑλληνικὴ ἐκκλ. μουσική ; Vienne (1859, 3e édit.).

Zapheiropoulos : Ὁ Γεώργιος Λέσβος καὶ τὸ Λεσβίον αὐτοῦ σύστημα ; Athènes, 1842.

Philoxène : Θεωρητικὸν στοιχειωδὲς τῆς μουσικῆς ; Constantinople, 1859. *Idem*, Θεωρητικὸν de Panagiotos Agathocleos ; Athènes, 1855.

6. Nous tenons à signaler cependant, à cause de leur singulière utilité : 1° Le rapport de l'épitropie musicale du Phanar, *op. cit.* 2° Les articles de Misaël Misaëlidès publiés à Smyrne dans le Μέντωρ, 1874, τομ. Ε', τεῦχ. Ν Η'; l'Ὅμηρος, τομ. Α', σ. 578, τομ. Β', σ, 214, et dans l'Ἐποχή, n° 2277. Un article de MM. Paranikas au sujet d'un manuscrit de musique : Ἑλλ. φιλ. σύλλογος, τομ. ΚΑ', p. 164.

des Latins et des Russes qui, toutes, ont des rapports intimes avec le chant byzantin, sont, de notre temps, l'objet des plus savantes études. Le moment est venu, croyons-nous, d'établir entre chacun de ces arts des comparaisons qui seront une source lumineuse d'aperçus nouveaux et de conséquences du plus haut intérêt pour l'histoire de la musique religieuse.

Enfin, grâce aux savants travaux des Pitra, des Stewenson, des Christ, des Krumbacher, des Bouvy, etc., sur l'hymnographie grecque, les futurs musicologues byzantins n'auront pas à s'attarder dans l'examen et le travail de correction des textes liturgiques, ce qui est un immense avantage.

Mais, nous le répétons en terminant, l'étude de la musique byzantine doit commencer par une minutieuse recherche des textes théoriques et historiques. Ce n'est qu'après avoir arraché aux anciens manuscrits tous les secrets de la théorie musicale des Byzantins qu'il sera possible d'examiner avec fruit le riche trésor des mélodies sacrées qui, de l'Église grecque, ont passé, avec les textes liturgiques, dans tout le monde slave et oriental.

Alors, aussi, nous apprendrons, par la comparaison des *idiomèles* et des *hirmi* primitifs avec ceux des Grecs modernes, si les chants du Phanar sont encore les mêmes qui résonnaient autrefois sous le dôme merveilleux de Sainte-Sophie.

JOANNÈS THIBAUT.

Ἡ Παρθένος (Tropaire de saint Romanus)

All. grazioso

Ἡ Παρθέ- νος σήμε- ρον τὸν ὑπερούσι- ον τί- κτει, καὶ ἡ γῆ τὸ σπή-

λαι-ον τῷ ἀ-προσίτῳ προσά- γει· ἄγ- γελοι με-τὰ ποιμέ- νων δο- ξολογοῦ-

σι· μά- γοι δὲ μετὰ ἀστέ- ρος ὁδοιποροῦ- σι· δι' ἡμᾶς γὰρ ἐ- γεννή- θη

Rall.

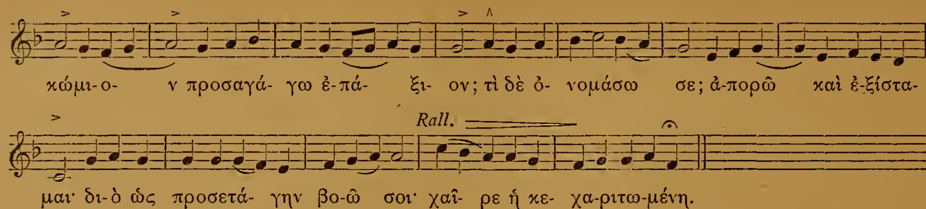
παι-δί-ον νέον ὁ πρὸ αἰ-ώνων Θε-ό- ς.

Τὴν ὡραιότητα

Grazioso con espressione

Τὴν ὡραιό- τητα τῆς παρθε-νί- ας σου καὶ τὸ ὑπέρλαμπρον τὸ τῆς

ἁγνείας σοῦ ὁ Γαβρι-ὴλ καταπλαγεὶς ἐ- βό-α σοι, Θε- ο-τό- κε. Ποῖ-όν σοι ἐγ -



Nous faisons remarquer à tous ceux qui s'intéressent aux questions d'hymnographie grecque combien, dans l'Ἡ Παρθένος, la musique est étroitement liée à la poésie. Dans cette strophe aux rimes entrelacées, les mêmes phrases musicales sont appliquées aux vers qui ont les rimes analogues.

Il est bien entendu qu'il ne faut pas chanter ces odes en prononçant le grec à l'érasmienne, mais à la façon des Grecs actuels. La beauté de ces chants est presque toute dans l'expression des sentiments rendus par les paroles ; ceux-ci ne seront donc goûtés qu'autant que celles-là seront bien comprises. Voici donc, pour ceux qui n'entendent point le grec, une traduction de ces deux tropaires.

Ἡ Παρθένος

Aujourd'hui la Vierge engendre le Supersubstantiel, et la terre offre une grotte à l'Inaccessible ; les anges glorifient Dieu avec les bergers ; les mages font route avec l'étoile, car il nous est né un nouvel enfant, le Dieu qui est avant les siècles.

Τὴν ὡραιότητα

La beauté de ta virginité et la splendeur de ta pureté, Gabriel te la chante plein d'admiration, ô Mère de Dieu ! Quelle louange t'adresserai-je qui soit digne de toi ? Comment te nommerai-je ? Je tremble et je suis hors de moi-même. Je te chanterai donc, comme j'en ai reçu l'ordre : Salut, ô pleine de grâce !

J. T.



LES PROSES

LE « LETABUNDUS » ET LES CHANSONS DE NOËL AU TREIZIÈME SIÈCLE

Nous avons été amené, en préparant[1] au double point de vue du texte et de la musique une édition des proses d'Adam de Saint-Victor, à étudier les proses antérieures à l'époque adamienne et les proses qui l'ont suivie.

Au cours de cette exploration à travers la littérature liturgique, nous avons rencontré une extraordinaire floraison de poésie, où l'inspiration populaire et la grâce la plus pure viennent émailler l'austérité de l'œuvre, comme au milieu des blés les fleurs des champs.

Nous en avons fait une abondante moisson, et la *Tribune de Saint-Gervais*, dans le courant de l'année qui vient, publiera les plus jolies de ces proses que le moyen âge chantait aux grandes fêtes de la foi.

1. En collaboration avec M. l'abbé Misset.

Si presque toutes ont été, quant au texte, éditées en de savants recueils, la mélodie au contraire est ignorée pour la plupart d'entre elles et vaut d'être connue : la carrure et l'agrément de la phrase nous charment encore aujourd'hui, tant cette musique est humaine et vraiment le langage de la créature pour parler à son Dieu.

La prose qui commence par ce mot, *Letabundus*, et dont nous publions ci-dessous le texte, est peut-être la prose la plus célèbre de tout le moyen âge ; non seulement on l'a chantée à l'occasion de plusieurs fêtes dans l'année liturgique, mais sur son moule rythmique et sur sa mélodie traditionnelle, on s'est plu pendant au moins trois siècles à composer des proses nouvelles.

Encore que le texte du *Letabundus* ne soit pas inédit[1], nous le publions à nouveau d'après un ensemble de manuscrits diastématiques du treizième siècle, qui se trouvent en concordance parfaite avec les manuscrits adiastématiques de l'âge précédent ; nous pouvons ainsi considérer ce texte comme établi d'une façon satisfaisante au point de vue critique.

Le-ta-bundus Ex-ul-tet fide-lis chorus, Alle-lu- ia! Re-gem regum Intacte pro- fudit tho-rus,

Res mi-randa!

Ange-lus consi-li- i Na-tus est de Virgi- ne, Sol de stella : Sol occa-sum nesci- ens, Stel-

la semper ru-ti- lans, Semper cla-ra.

Si-cut sydus radi- um Pro-fert Virgo Fi-li- um Pa-ri forma. Neque sydus radi- o, Ne- que

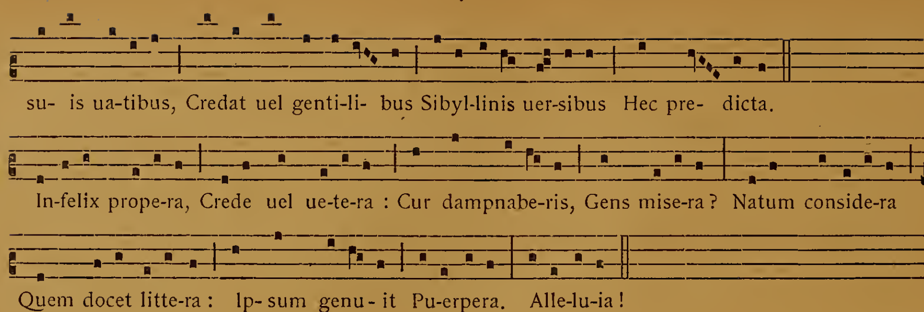
ma-ter Fi-li- o, Fit corrupta.

Cedrus al-ta Liba- ni, Conformatur hyssopo Valle nostra. Verbum ens Altissi- mi, Corpo-

ra-ri passum est, Carne sumpta.

I-sa-ï- as ceci-nit, Sy-na-go-ga memi- nit, Nunquam tamen de-sinit, Esse ce-ca. Si non

1. Cf. pour le texte seul Wolff; Daniel, ii, 61-3; Patrol. Lat., clxxxiv; Morel, 133; Kehrein, 30, 599; Wackernagel, i, 125; Zabuesnig, iii, 171, etc., etc. et pour la musique *Variæ Preces*, Solesmes, in-8°, 1892.



La concordance des très nombreux manuscrits qui contiennent le *Letabundus* s'explique par cette considération que la mélodie en est très simple et qu'au moyen âge elle fut très populaire, très chantée : aussi avons-nous relativement peu de variantes et une tradition conservatrice.

Tandis que pour l'ordinaire, une prose était affectée uniquement à une fête ou à un saint, le texte même que l'on vient de lire servait en diverses solennités, et les rubriques des prosaires l'attribuent soit à la Noël, soit à la fête de saint Etienne, le 26 décembre, soit à la fête de saint Jean, le lendemain, soit à l'octave de la Nativité, à la Circoncision, à l'Epiphanie, au dimanche et à l'octave de l'Epiphanie, soit enfin aux fêtes de la sainte Vierge, la Purification et l'Assomption.

Nous ne referons pas ici l'article que M. le chanoine U. Chevalier a consacré à cette prose dans son *Repertorium hymnologicum*[1] ; seulement nous y renvoyons le lecteur et l'on se pourra rendre compte de la prodigieuse quantité de missels qui, du quinzième au dix-septième siècle, ont admis le *Letabundus*. Il faut regretter qu'un semblable travail ne nous ait pas encore donné la bibliographie de cette prose dans les manuscrits antérieurs au quinzième siècle, et l'on pourrait alors se faire une notion précise de la vogue immense dont ce chant a joui pendant tout le moyen âge.

Pourtant, si l'on peut fixer par approximation le temps où le *Letabundus* fut composé, il semble que l'on doive à tout jamais en ignorer l'auteur et qu'il faille le mettre au rang de ces chefs-d'œuvre anonymes si fréquents dans l'art médiéval, dont l'humilité d'un homme a laissé inconnu le nom du créateur. Deux attributions ont été mises en avant, également fausses, également insoutenables : la première rapporte cette prose à saint Bernard et se fonde sur ceci, que certaines des idées exprimées, des expressions, *sicut sidus radium*, par exemple, se retrouvent dans l'œuvre du saint moine ; nous ne l'avons pas vérifié, mais il est très possible, ou que saint Bernard ait emprunté ces expressions à la prose elle-même, ou que le poète inconnu les ait puisées dans l'œuvre de saint Bernard. La seconde attribution indique Adam de Saint-Victor : il faut ignorer totalement l'œuvre du poète victorin pour ne pas remarquer combien le système de versification du *Letabundus* répugne à la rythmique d'Adam, dont les lois sont tout autres : le *Letabundus* se compose de quatre strophes de six vers d'inégale longueur et de deux strophes de

1. *Rep. hymn.*, 3e fascicule, p. 5, n° [10012].

huit vers; l'accent et la rime sont observés, mais irrégulièrement, et c'est cette irrégularité qui nous fait sans autre examen repousser l'attribution à Adam.

Quelle époque alors assigner à la composition de cette prose? A nous tenir aux caractères intrinsèques de la versification, il nous semble que le *Letabundus* appartient à une époque intermédiaire entre la prose notkérienne et la prose adamienne, et que, à défaut d'indications fournies par les manuscrits et permettant de la faire remonter plus haut, au dixième siècle, comme le croit U. Chevalier, nous pouvons dire que cette prose a été écrite au onzième siècle, peut-être à la fin du dixième.

A peine connue, cette prose fut sur toutes les lèvres; on l'imita; plus tard, on la traduisit en langue vulgaire; plus tard, on la parodia.

Ce sont ces différentes transformations que nous allons passer en revue.

A) Imitations du *Letabundus*.

Nous nous contenterons de dresser la liste de celles que nous connaissons, la place manquant pour en publier le texte, qui se trouve d'ailleurs dans les recueils d'hymnologie.

En première ligne, nous citerons les proses qui sont directement coulées dans le moule du prototype.

1° *Letabundus | Baptista, te laudat mundus | alleluia.*
(Fête de saint Jean-Baptiste).
2° *Letabundus | decantet fidelus cetus | allel.*
(Fête de saint Maur).
3° *Letabundus | decantet homo deuotus | allel.*
(Fête du Saint-Sacrement).
4° *Letabundus | deuote psallat hic chorus | uoce una ;*
(Fête de sainte Opportune).
5° *Letabundus | Ebrulpho decantet chorus | allel.*
(Fête de saint Ebrulphe.)
6° *Letabundus | exaltet fidelis cetus | crucis signum;*
(Fête de la sainte Croix).
7° *Letabundus | exultet fidelis chorus | allel.*
(Fête de sainte Catherine).
Letabundus | exultet fidelis chorus | celi curie.
(Fête de la Dédicace).
9° *Letabundus | exultet Paterno mundus | allel.*
(Fête de saint Paterne).
10° *Letabundus | fiat et iocundus chorus | fidelium;*
(Fête de saint Georges de Cappadoce).
11° *Letabundus | Francisco decantet chorus | allel.*
(Fête de saint François d'Assise).
12° *Letabundus | grata uoce pangat cetus | allel.*
(Fête de saint Etienne).
13° *Latabundus | in Germani festo mundus | allel.*
(Fête de saint Germain, évêque de Paris).
14° *Letabundus | nunc cantet fidelis mundus | allel.*
(Corpus Christi).
15° *Letabundus | Remigio decantet chorus | allel.*
(Fête de saint Remi).
16° *Marcialem | chorus noster laudet letus | allel.*
(Fête de saint Martial).

Sans doute, il y a beaucoup d'autres proses que nous ignorons, qui sont

de même composées à l'image du *Letabundus* primitif. Ensuite, nous trouvons dans le *Repertorium hymnologicum*, auquel nous sommes redevables de tant de détails précieux, nombre de proses dont la facture, encore que plus libre que celle des précédentes, est manifestement inspirée du même modèle : ce sont entre autres, les proses pour les fêtes de sainte Barbe, saint Bernard, saint Martin, sainte Anne, saint Edmond, sainte Elisabeth de Hongrie, de la Décollation de saint Jean-Baptiste, de saint Michel, de saint Thomas d'Aquin, des onze mille Vierges, etc. Les divergences portent sur le nombre des strophes et nécessitent l'intervention de mélodies nouvelles et étrangères à l'archétype du *Letabundus*.

B) Traduction en langue vulgaire.

Le moyen âge ne s'est pas contenté de faire passer dans l'usage liturgique des imitations plus ou moins heureuses, plus ou moins lointaines de la prose que nous étudions : un poète inconnu a fait du *Letabundus* une traduction en vers romans, dans la plus belle langue du treizième siècle, traduction d'une fidélité extraordinaire; nous la trouvons dans un manuscrit français[1] de la Bibliothèque Nationale de Paris, au milieu de Miracles à la Vierge du trouvère Gautier de Coincy.

Cette traduction, dont le texte seul suffirait à enchanter un philologue, est doublement curieuse : les paroles romanes sont appliquées, note pour note, sous la mélodie liturgique, transformée, traduite elle-même en un texte de notation proportionnelle, selon les principes de Walter Odington ou de Francon de Cologne. Nous publions cette traduction romane du *Letabundus* avec la musique transcrite en notes modernes.

Hui en- fan- tez Fu li fiz Dieu, chan- tez, chan- tez : *Al- le-*

lu- ia. Virge en- fan- ta, Ce- le qui Dieu a en- fant a : *Res*

mi- ran- da.

Quant de s'a- noele is- si Diex, De s'a- mie is- si li ciex, *Sol dè*

stel- la! Cist so- laus luist sans se- jor, L'es-toille est et nuit et

jor, *Sem-per cla- ra.*

1. Bibl. Nat. franç., 2163, fol. 224, r°.

L'es- toil- le son rai met hors, Le fiz Dieu le vir- ge cors, *Pa- ri*

for- ma. Ne l'es- toille au rai je- ter, Ne la virge à l'en- fan-

ter, *Fit cor- rup- ta.*

Li fiz Dieu, li pius, li doz, En croiz mo- rut por nos toz *Val- le*

nos- tra. Por noz de mort de- li- vrer Se vint vif à mort li- vrer

Car- ne sump-ta.

I- sa- ï- e quant ne croit, Ju- dé- e trop pe- tit voit Par sa dur-

té sans fin doit *Es- se ce- ca.* Ses pro- phe- tes an- ci- ens, Quant

ne croit croie en pa- iens, Lise es vers si- be- li- ens *Hec pre- dic-*

ta.

O vos qui n'en-ten- dez, A Dieu qui ne ten- dez, An- te-christ qu'a-ten- dez, *Gens*

mi- se- ra! Cil d'en- fer nos guart toz, Qu'a-lai- ta ça de- soz, De son lait sade

et doz *Pu- er- pe- ra.*

Nous avons fait cette traduction du texte musical en conformité avec les règles de la notation proportionnelle telles que le treizième siècle les comprit.

C) Parodie du *Letabundus*.

Le moyen âge a fait plus encore pour le *Letabundus* : il a fait sortir cette prose du sanctuaire et l'a travestie en une chanson à boire, en l'honneur de la cervoise ; elle est cònservée dans un manuscrit du treizième siècle [1].

1. British Mus. *Royal*, 16. E., viii.

M. Gaston Paris, qui a étudié[1] cette pièce, conclut à son origine anglo-normande, moins peut-être à cause du dialecte, qui dégagé des formes caractéristiques, dues à la graphie du scribe, se ramène aisément au parler du continent, qu'en raison de son sujet, la cervoise, chère aux buveurs d'outre-Manche, et de l'usage, si souvent mentionné comme anglais, de se porter réciproquement des provocations à boire « par moitié et par plein », auquel font allusion les vers 14 et 34.

Or i parra :
La cerveise nos chantera
Alleluia !
Qui que en beit,
Se tele seit com estre deit,
Res miranda !

Bevez quant l'avez en poing :
Bien est droit, car mout est loing :
Sol de stella ;
Bevez bien e bevez bel :
E vos vendra del tonel
Semper clara.

Bevez bel e bevez bien,
Vós le vostre e jo le mien,
Pari forma.
De co seit bien porveü :
Qui auques la tient al fu,
Fit corrupta.

Se riches gens font lor bruit,
Faisons nos nostre deduit
Valle nostra ;
Beneit seit le bon veisin
Qui nos done pain e vin
Carne sumpta !

E la dame de l'ostal,
Qui nos fait chière réal !
Ja ne puisse elle par mal
Esse ceca.
Mout nos done volentiers
Bons beivres e bons mangiers ;
Mieus vaut que autres moilliers
Hec predicta.

Or bevons al derain
Par meitiez e par plein,
Que ne seions demain
Gens misera.
Nostre tone ne vuit,
Car pleine est de bon fruit,
E si ert tote nuit
Puerpera.

Déjà dans la traduction presque liturgique que nous venons de citer, on a pu constater que le poète avait conservé le vers latin du milieu et de la fin de chaque strophe ; de son côté, le clerc facétieux qui a transformé la prose

1. *Romania*, XXI, p. 260.

de Noël en une chanson à boire « a trouvé moyen d'ajuster fort ingénieusement à son sujet les paroles latines qu'il gardait; on conçoit la joie que devait exciter cette parodie chantée dans un milieu de clercs qui savaient tous par cœur la célèbre séquence ».

La prose *Letabundus* se chantait surtout à l'office de Noël, et son sujet est la Nativité; nous supposerons avec quelque vraisemblance que la parodie devait se chanter la même nuit, où, dans l'église, on venait de chanter la pièce latine; cette nuit, d'après un usage païen qui se perpétua au sein de l'Eglise, se passait à banqueter; nous avons conservé le réveillon. « Alors, dit M. Gaston Paris[1], les hôtes généreux ouvraient leurs maisons et les convives payaient leur écot d'une chanson, célébrant le vin ou la cervoise qu'on leur versait. » Cet usage paraît avoir existé surtout en Angleterre, d'où nous vient une chanson de Noël que nous allons citer[2].

CHANT DE NOËL ANGLO-NORMAND

Seignors, or entendez a nus :
De loing sumes venus a vous
(Pur) quere Noel,
Car l'em nus dit que en cest hostel
Soleit tenir sa feste anuel
A hicest jur.

Deus doint a tuz cels joie d'amurs
Qui a danz Noel ferunt honors!

Seignors, jo vus di [ben] por veir
Que danz Noel ne velt aveir
Si joie non,
E repleni[e] sa maison
De pain, de char e de peison
Por faire henor.
Deus doint.....

Seignors, il est crié en l'ost
Que cil qui despent bien e tost
E largement,
E fet les granz henors souvent,
Deus li duble quanque il despent
Por feire henor.
Deus doint.....

Seignors, escriez le(s) malveis
Car vus nel troverez jameis
De bone part.
Botun, batun, ferun gruinard
Car tot dis a le quer cunard
Por feire henor.
Deus doint.....

Noel beyt bien le vin angleis
E le gascoin e le franceys
E l'angevin;
Noël fait beivere son veisin,
Si qu'il se dort le chief enclin
Sovent le jor.
Deus doint.....

1. Art. cité. *Romania*, XXI, p. 262.
2. Cf. P. Meyer, *Anc. Textes franç.*, p. 382.

Seignors, jo vus di par Noël
E par le sire de cest hostel :
Car bevez bien !
E jo primes beverai le men
E pois apres chescon le soen,
Par mon conseil :
Si jo vus di trestoz : Wesseyl ?
Dehaiz (eit) qui ne dira : Drincheyl[1] !

Cette pièce, au contraire de la précédente, présente toutes les caractéristiques du dialecte anglo-normand et se termine par le salut de ce tournoi de grande beuverie : Wesseyl ! Drincheyl ! ce qui suffit pour nous édifier sur son origine.

Une troisième chanson de Noël nous ramène à Arras ; elle est attribuée à Adam de la Hale et a un tout autre caractère : ce sont des enfants, des enfants pauvres, sans doute, qui, dans la nuit de Noël, vont de porte en porte chez les plus fortunés du pays quêter quelque menue monnaie, quelque cadeau, quelque friandise tout en disant leur chanson. Cette chanson, la voici :

Dieus soit en cheste maison,
Et biens et goie a fuison
Nos sire Noueus[2]
Nous envoie a ses amis,
Ch'est as amoureus
Et as courtois bien apris,
Pour avoir des pairesis
A Nohelison.
Dieus soit en cheste maison
Et biens et goie a fuison !
Nos sires est teus
Qu'il prieroit a envis,
Mais as frans honteus
Nous a en son lieu tramis
Qui sommes de ses norris
Et si enfançon.
Dieus soit en ceste maison,
Et biens et goie a fuison
Nos sires Noueus
Nous envoie a ses amis[3] !

La musique de ce rondeau est connue ; elle nous a été conservée dans un manuscrit du treizième siècle[4] et De Coussemaker l'a publiée dans son *Adam de la Hale* en mettant les trois voix en partition ; son texte est excellent, nous ne saurions mieux faire que de le donner ici.

1. Ces formes répondent au *Mittel hoch deustch* et sont vraisemblablement un reste de la langue saxonne parlée en Angleterre avant l'arrivée des Normands. Alors nous expliquerons *Wesseyl* par *Wess eyl* ? A qui le salut ? Un convive fait la demande, et les autres de répondre : *Drinch eyl* ! Salut à qui sait boire ! *Eyl* est encore aujourd'hui dans l'allemand le terme qui signifie salut.

2. Noueus, ailleurs *dans Noël, sire Noueus,* c'est Noël personnifié, qui vit encore dans l'imagination populaire sous la figure du *Bonhomme Noël.*

3. Cf. G. Raynaud, *Rec. de Motets*, II, p. 113. — Cf. Coussemaker, *Adam de la Hale,* p. 232.

4. Paris, Bibl. Nat. franç., p. 25566.

Diex soit en ches- te mai- son Et biens et goie

a fui- son, Nos si- res Nou- eus. Nous en-

voie a ses a- mis; Ch'est as a- mou- reus Et as

cour-tois bien a pris, Pour a- voir des pai- re- sis

A No- he- li- son.

Ces pièces, que nous avons choisies entre tant d'autres pour illustrer l'histoire musicale de la naissance du Christ, attestent pour leur part que le moyen âge n'a pas été l'époque douloureuse et sombre que d'aucuns historiens, aujourd'hui de peu de crédit, nous ont dépeinte. Non, le moyen âge a chanté et chanté gaiement ; la religion laissait aux hommes la plus large tolérance et allait même — nous l'avons dit par ailleurs — jusqu'à prêter ses chants aux circonstances les plus profanes de la vie de l'homme. Ce que nous remarquons pour la fête de la Nativité, nous le remarquerons encore aux

autres solennités de l'année liturgique ; cette union permanente des choses sacrées et des choses profanes a fait aimer la religion ; l'antiquité connut et pratiqua la religion d'Etat, le moyen âge connut et pratiqua la religion des cœurs, celle qui s'incorpore à l'homme, vit, aime et chante avec lui.

PIERRE AUBRY.



L'IDÉE RELIGIEUSE DANS LA POÉSIE LYRIQUE

ET LA MUSIQUE FRANÇAISE AU MOYEN AGE

(Septième et dernier article)

II

Histoire des épîtres farcies du moyen âge

Les textes nous apprennent peu de choses sur le genre que nous étudions ici, car les liturgistes du moyen âge, ayant considéré les épîtres farcies comme des œuvres étrangères à l'Eglise, omettent d'en parler.

Nous avons dit que toute farciture révèle un élément populaire : le but des épîtres farcies est d'expliquer à la foule illettrée le sens du texte sacré qui doit être lu dans une langue liturgique qu'elle ne comprend pas. Cette origine des épîtres farcies est incontestable, ce genre littéraire répond à un besoin de l'Eglise de mettre à la portée de tous les vérités de la religion.

A quelle époque remontent les premières épîtres farcies ? On ne peut le dire avec certitude. Dom Martène[1] cite un ancien missel de Saint-Gatien de Tours où se trouve le texte d'une complainte qui se chantait au lendemain de la Noël à la fête de saint Etienne. Elle commence ainsi :

Lectio actuum Apostolorum.

Por amor de vos pri, Seignos Barun
Se et vostuit, escostet la leçun
De saint Esteure le glorieux barun ;
Escotet la par bonne entention
Qui a ce jos recu la passiun.

In diebus illis Stephanus.

Saint Esteures fu pleins de grant bonte...

La langue de ce fragment est très archaïque, mais il ne semble pas qu'il y ait des formes antérieures au début du douzième siècle.

Dès l'année 1198, nous rencontrons un texte d'Eudes de Sully, évêque de Paris, disposant ce qui suit : *Missa similiter cum ceteris horis ordinate celebrabitur ab aliquo predictorum, hoc addito quod Epistola cum farsia dicetur a duobus in cappis sericeis*[2]. Du Cange, qui rapporte ce texte, avoue n'en avoir pas saisi le sens et ajoute : *Incertum quid haec uox denotet*[3].

Le savant Amiénois avait pourtant fouillé, compulsé, transcrit un nombre

1. *De Antiq. Eccl. Rit.*, cap. III, art. 2.
2. Je n'ai pu voir la charte originale, mais je crois volontiers qu'au dernier mot, il y a une faute de lecture et qu'au lieu de *sericeis*, il faut *fericeis*.
3. Gloss. au mot *Farsia*.

infini de pièces du moyen âge; son glossaire est une œuvre à laquelle il y a peu à ajouter, mais par une ironie singulière, c'est d'Amiens que vient le plus grand nombre des épîtres farcies que nous connaissons : Du Cange les ignorait.

Le texte d'Eudes de Sully est aujourd'hui plus clair : l'*Ordinaire de Soissons*, écrit sous Névelon I, au douzième siècle, porte cette rubrique à ce sujet : *Epistolam debent cantare tres subdiaconi induti solemnibus indumentis* ENTENDEZ TUIT A CEST SERMON. On peut donc supposer qu'à l'un des ambons, le diacre lisait le texte sacré, et qu'en face de lui, à l'autre ambon ou dans le jubé, deux sous-diacres répondaient en chantant le paraphrase romane de l'épître.

On peut lire dans le journal d'Eudes, évêque de Rouen en 1248, qu'en visitant dans sa tournée le monastère des moniales de la Sainte-Trinité, à Caen, l'évêque fit défense aux religieuses qui chantaient des pièces farcies : *In festo Innocentium cantant lectiones cum farsis : hoc inhibuimus.*

Enfin, dans un catalogue de livres liturgiques conservés à Saint-Paul de Londres, en date de l'année 1295, nous trouvons les mentions suivantes : *Vnum troperium... in cuius initio notentur omnes Sequentie et in fine ponuntur omnes Epistole farcite... Gradale de choro, quod uocatur Puerorum, sine officio, in cuius fine ponuntur epistole farsite*[1].

L'abbé Lebeuf se réfère aux textes cités par Du Cange et conclut que les épîtres farcies, qui selon lui viennent de l'ancien usage de l'Eglise des Gaules de faire lire à la messe les actes des Saints, étaient universellement répandues dans les provinces de France. « A Aix en Provence, on chante encore l'épître de saint Estienne en langage alternativement latin et françois ; et on appelle cela *Les plants de saint Esteve,* c'est-à-dire les plaints de saint Estienne. On m'a assuré qu'à Reims il en étoit de même, il n'y a pas long-tems, au moins dans la paroisse de saint Estienne... Les ordinaires de Narbonne et de Challon font aussi mention de ces sortes d'épîtres doubles, qu'on appelloit des épîtres farsies. J'en ai vû dans quelques anciens livres de la campagne au diocèse d'Auxerre, et les registres du chapitre de la cathédrale, rédigés au quinzième siècle, statuent sur la manière dont on devoit chanter celle de saint Estienne. A Brioude, l'épître farsie du jour de saint Nicolas est purement latine. On en chantoit autrefois à Langres non seulement aux fêtes de Noel, mais encore en d'autres solennités, et il y en avoit une pour la fête de saint Blaise, moitié latine, moitié françoise. Celle de saint Estienne se chantoit à Dijon, il n'y a pas encore long-tems[2]. »

L'abbé Lebeuf est sévère pour les épîtres farcies, qu'il qualifie de *morceaux gothiques*, ce qui, au dix-huitième siècle, est pour une œuvre d'art la suprême injure ; il considère que si ces anciennes pièces ont été abolies, c'est *avec raison*.

Aujourd'hui, nous nous plaçons à un point de vue tout autre, et si le procédé est critiquable au regard de la liturgie, nous porterons aux épîtres farcies l'intérêt que la philologie et la musicologie portent à tous les monuments originaux du passé.

1. Cf. Du Cange, art. cité.
2. Abbé Lebeuf, *Traité hist. et prat.*, cap. VII, p. 117.

III

Interprétation rythmique des épîtres farcies

Ce dernier paragraphe mériterait de longs développements, si la place ne nous était ici mesurée.

Voici en quelques lignes la solution qui nous semble la meilleure relativement au texte roman des épîtres :

La musique qui l'accompagne est — nous l'avons démontré — un plain-chant ;

Mais ce plain-chant est écrit sur un texte roman, non sur un texte latin ;

Or, nous admettons le principe du rythme oratoire sur un texte roman, d'autant que ce texte est en vers ;

En effet, le vers français, on ne le remarque pas assez, porte deux accents principaux, la césure et la rime, mais emprunte sa beauté à l'harmonieuse disposition d'accents secondaires qui scandent notre vers dans l'intérieur de chaque hémistiche.

Nous avons donc, grâce à cette constatation, les éléments d'une récitation appuyée sur le rythme oratoire applicable aux épîtres farcies ;

De telle sorte, l'interprétation traditionnelle du chant liturgique trouve son application, *mutatis mutandis*, à ces œuvres contemporaines des tropes et des séquences sans que l'heureuse unité de l'art médiéval soit en rien rompue, ni troublée.

PIERRE AUBRY.



MOIS MUSICAL

DÉPARTEMENTS

Tarbes. — La *Schola* de Tarbes a fêté la sainte Cécile avec beaucoup d'éclat. La messe *Brevis* de Palestrina y a été exécutée pour la première fois avec beancoup de soin et un succès éclatant. Nous reviendrons comme il convient sur cette intéressante Société.

La Rochelle. — Nous apprenons avec le plus grand plaisir la fondation à La Rochelle, à l'église Notre-Dame, d'une *Schola* d'une trentaine d'exécutants, dont la première manifestation a remporté tous les suffrages. L'initiative en est due au sympathique organiste de la paroisse, notre sociétaire, M. Michel Sudre.

ÉTRANGER

Bruxelles. — Les Chanteurs de Saint-Boniface ont repris leurs exécutions, nous en reparlerons en temps opportun ; en attendant, tous nos vœux accompagnent la jeune société.

Florence. — Nous recevons de Florence la communication suivante. M. N.-D. Nolly donna pendant les mois de septembre et d'octobre, au monastère vallombrosain de la Trinité, une série de conférences sur le chant grégorien et dix-huit cours pratiques. On y parla surtout du rythme, on y appuya la théorie par des preuves paléographiques convaincantes, on y « conjura » le « vénérable cauchemar » des pénultièmes brèves, et enfin on mit en pratique et avec succès toutes ces théories. Les jeunes Pères qui assistèrent à ces cours firent preuve non seulement d'un vif intérêt, mais aussi d'une docilité charmante. Les chants qui furent alors exécutés devant le Saint-Sacrement réussirent si bien qu'ils provoquèrent les éloges de tout le clergé présent et de beaucoup de paroissiens. Il faut espérer que ce ne sera pas le dernier effort que tenteront les Pères Vallombrosains pour faire entendre le véritable chant grégorien à Florence.

G. DE BOISJOSLIN.

L'abondance des matières nous force à remettre au prochain numéro la suite de ce Mois musical.

Le Gérant : ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté. — 12-98.

Quatrième Année. N° 12 Décembre 1898.

LA TRIBUNE DE St GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

SCHOLA CANTORUM

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes







BUREAUX

15, rue Stanislas, Paris

LITURGIE ROMAINE

Editions françaises en vente chez tous les libraires, et chez les éditeurs à Tours

MISSALE ROMANUM

Ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restitutum; S. Pii V Pontificis Maximi jussu editum; Clementis VIII, Urbani VIII et Leonis XIII auctoritate recognitum; editio accuratissima, novis Missis ex indulto apostolico concessis aucta.

Splendide édition illustrée in-folio, mesurant 36 × 28. — Texte noir et rouge; encadrement des pages et 610 gravures dans le texte, d'après les dessins de L. Hallez et Leniept; une gravure sur acier, d'après L. Hallez. — Broché : **31** fr.

Édition in-4° imprimée en noir, mesurant 33 × 25, ornée d'une gravure sur acier. — Broché : **11** fr.

Édition petit in-4°, mesurant 28 × 19, imprimée en noir et rouge, ornée d'une gravure sur acier. — Broché : **11** fr.

BREVIARIUM ROMANUM

Nouvelle édition en 2 volumes in-16, mesurant 16 × 10, tirée en noir et rouge sur papier indien teinté, spécialement fabriqué, très mince et très solide sans être transparent. — Broché : **17** fr.

Chacun des volumes, d'environ 1700 pages, ne pèse, relié, que 550 grammes et ne mesure que 3 centimètres d'épaisseur. Les caractères, gravés sur nos indications, sont nets, gras, très lisibles et très élégants. Un encadrement rouge, de nombreuses frises, des lettrines d'un goût sévère, ornent le texte sans le surcharger.

Cette édition est ornée de quatre sujets hors texte, d'après les grands maîtres, tirés en héliogravure.

MM. les Ecclésiastiques nous sauront gré surtout d'avoir évité le plus possible les renvois, et de leur présenter ainsi un bréviaire véritablement pratique.

Le texte a été revu et approuvé par la Sacrée Congrégation des Rites.

Nouvelle édition en 4 volumes in-12, mesurant 18 × 10, imprimée en noir et rouge sur papier indien, très mince, opaque et très solide (chaque volume ne pèse, relié, que 500 grammes et ne mesure que 2 centimètres d'épaisseur). — Texte encadré d'un filet rouge; chaque volume est orné d'une gravure sur acier. — Broché : **25** fr.

HORÆ DIURNÆ

Breviarii Romani, ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restituti; S. Pii V Pontificis Maximi jussu editi; Clementis VIII, Urbani VIII et Leonis XIII auctoritate recogniti.

Éditions de 1895, revues avec le plus grand soin, approuvées par la Sacrée Congrégation des Rites, et contenant tous les derniers offices concédés.

Édition in-32 raisin, imprimée en noir et rouge sur papier de Chine. — Un volume mesurant 12 × 8, orné d'une gravure sur acier. — Broché : **2** fr. **50.**

Édition in-18, gros caractères. — Un volume imprimé en noir et rouge, sur papier de Chine, mesurant 15 × 9, orné d'une gravure sur acier. — Broché : **3** fr.

RITUALE ROMANUM

Un volume in-16, mesurant 16 × 10. — Edition avec chant, ornée d'un filet rouge et d'un grand nombre de vignettes, imprimée en noir et rouge, caractères très lisibles. — Broché : **2** fr. **50**; basane noire, filets et chiffre à froid, tr. jaspée, **4** fr.; chagrin noir, ornements à froid, tr. dorée, **5** fr. **50.**

La même édition, sur papier indien. — Volume de poche, très mince, très léger, très portatif. — Broché, **3** fr. **50**; chagrin noir, ornements à froid, tr. dorée, **6** fr. **50**; chagrin 1er choix, noir, reliure molle, tr. dorée, **9** fr.

DE IMITATIONE CHRISTI LIBRI QUATUOR, in-32 carre, mesurant 10 × 7; jolie édition perle, augmentée de la Messe et des Vêpres du Dimanche.

MANUALE CHRISTIANUM, in quo continentur : 1° Novum Jesu Christi Testamentum Vulgatæ editionis juxta exemplar Vaticanum; — 2° Officium parvum B. M. Virginis; — 3° De Imitatione Christi libri quatuor. — Livre de poche. Edition in-32 petit carré, mesurant 10 × 7, ornée d'une gravure sur acier et d'un encadrement rouge.

Les éditions de livres liturgiques de la maison Mame se sont toujours fait remarquer par la correction de leurs textes, collationnés sur les éditions officielles de Rome, par le choix des caractères, tous parfaitement lisibles, par la solidité du papier, par la régularité du tirage, et enfin par la modération de leurs prix. — Celles qui sont imprimées en noir et rouge se distinguent par la précision du repérage des rubriques et par leur impression bien suivie dans un ton vif et uniforme. — Toutes ces éditions, revues avec le plus grand soin, *sont approuvées par la Sacrée Congrégation des Rites, renferment tous les derniers offices concédés, et sont conformes aux éditions typiques.*

Nous nous chargeons d'adapter à nos éditions, en toutes reliures et sans aucune augmentation de prix, les Propres diocésains qui nous sont adressés. L'exécution de ces reliures demande environ un mois.

Création d'une Maîtrise d'Enfants Chanteurs

A LA « SCHOLA » DE PARIS

15, RUE STANISLAS

Directeur de la Maîtrise : M. l'abbé FAURE-MURET

(Internat, externat et demi-pension)

La *Schola Cantorum*, grâce à la généreuse initiative d'une bienfaitrice anonyme, vient d'être mise à même de fonder *sept bourses* annuelles de 800 francs pour l'entretien et l'éducation de *sept jeunes garçons* de dix à douze ans, doués d'une voix *étendue* et *timbrée*, et capables de chanter les parties de *dessus* dans la maîtrise de l'église catholique anglaise Saint-Joseph des RR. Pères Passionnistes de l'avenue Hoche, à Paris. Le but de la fondation étant d'aider à la création d'une maîtrise modèle dans cette chapelle, les enfants devront en retour prêter leur concours aux offices dominicaux de l'église Saint-Joseph.

Leur admission à la *Schola* est donc absolument gratuite quant à l'instruction musicale, l'entretien, la nourriture, le logement, le blanchissage, l'éclairage et le chauffage. Les parents n'ont à fournir que le linge, l'habillement et les livres d'études.

Seront admis également à la *Schola*, à titre d'externes ou de demi-pensionnaires, les enfants de Paris appartenant aux maîtrises et se destinant à la carrière musicale.

Le prix de la pension pour les externes est de 100 francs par trimestre. Pour les demi-pensionnaires, 80 francs par mois.

L'éducation musicale qui sera donnée aux enfants à la *Schola* comprendra l'étude du chant grégorien, du clavier (orgue et piano), du solfège, de l'harmonie, du chant (pose et gymnastique de la voix) et du chant d'ensemble. Les enfants suivront en outre les cours d'instruction primaire essentiels et de latin. Le règlement intérieur de la maîtrise est délivré gratuitement à quiconque en fait la demande.

Pour les inscriptions, s'adresser au plus tôt à la *Schola*.

Schola Cantorum

SOCIÉTÉ DE MUSIQUE RELIGIEUSE

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne,
La remise en honneur de la musique palestrinienne,
La création d'une musique religieuse moderne,
L'amélioration du répertoire des organistes.

La Société, s'inspirant du récent décret de la Sacrée Congrégation des Rites, a formulé comme bases de l'Association les principes fondamentaux suivants, qui devront être acceptés *sans réserves* par tous les adhérents :

1° Le retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant et son application aux diverses éditions diocésaines.

2° La remise en honneur de la musique dite palestrinienne, comme modèle de musique figurée, pouvant être associée au chant grégorien, pour les fêtes solennelles.

3° La création d'une musique religieuse moderne, respectueuse des textes et des lois de la liturgie, s'inspirant des traditions grégoriennes et palestriniennes.

4° L'amélioration du répertoire des organistes, au point de vue de son union avec les mélodies grégoriennes et de son appropriation aux différents offices.

La Société se compose de :

1° Membres d'Honneur, élus par le Comité et ne payant pas de cotisation ;
2° Membres Donateurs, ayant versé à la Société un don d'au moins *cent francs* ;
3° Membres Sociétaires, dont la cotisation annuelle est de *dix francs*, avec la faculté de racheter leurs parts pour *cinquante francs*, versés dès leur inscription.

Tous les Membres de la Schola Cantorum reçoivent gratuitement le Bulletin mensuel.

Le Comité de fondation et d'organisation, élu le 15 juin 1894 et réélu à l'unanimité à l'Assemblée générale du 1er dimanche de l'Avent, 2 décembre 1894, est composé comme suit :

Président : M. Alex. Guilmant ; M. le prince de Polignac ; M. Bourgault-Ducoudray ; M. F. de la Tombelle ; M. André Pirro ;
Trésorier : M. Vincent d'Indy ; *Secrétaires :* MM. de Boisjoslin et Ch. Bordes.

BUT ET MOYENS D'ACTION DE LA SOCIÉTÉ

1. — Un Bulletin périodique
(La Tribune de Saint-Gervais)
Paraissant chaque mois (envoyé à tous les Sociétaires).
Abonnement : 10 fr. par an.

2. — Des Concours d'Exécution et de Composition
Musique grégorienne, palestrinienne et moderne.

3. — Des Assises annuelles de Musique religieuse
Consistant en offices modèles, réunions, etc.

4. — La publication, par souscription, d'Ouvrages techniques
Pouvant servir la cause de la réforme du chant d'église.

5. — Une Ecole de Chant liturgique
Pour former des organistes, maîtres de chapelle et chantres, élevés dans les principes liturgiques et artistiques de la Société,

Fondée à Paris, 15, rue Stanislas (boulevard Montparnasse, 95)
(On peut se procurer, aux bureaux de la *Schola*, 15, rue Stanislas, le programme et le prospectus de l'Ecole et des cours.)

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté.

2

